



Digitized by the Internet Archive
in 2015

BRACQUEMOND



ÉTUDE

SUR

LA GRAVURE SUR BOIS

ET

LA LITHOGRAPHIE



PARIS

IMPRIMÉ POUR HENRI BERARDI

—
1897

EX-LIBRIS
L. LANG



TROIS LIVRES

TIRAGE A CENT TRENTE-HUIT EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

N° 8-1771

BRACQUEMOND



ÉTUDE

SUR

LA GRAVURE SUR BOIS

ET

LA LITHOGRAPHIE



PARIS

IMPRIMÉ POUR HENRI BERARDI

—
1897

La présente étude a paru dans le *Journal des Arts* sous le titre : TROIS LIVRES.

Mais l'analyse critique des illustrations de trois livres déterminés n'y intervient que pour l'exemple, et d'une façon secondaire.

Le but essentiel, c'est l'examen de la situation funeste faite à l'estampe en général (à la gravure sur bois en particulier) par l'abandon des principes qui devraient la diriger, par son déraillement dans cette

idée fixe : de rendre ce qu'elle n'est pas faite pour exprimer.

Nous visons donc, en fait, dans nos dix paragraphes, les points suivants :

I. — Un bois doit être un bois et non une imitation de taille-douce ou de photographie.

II. — La lithographie n'a pas de technique spéciale.

III. — L'encombrement, par les teintes, de la totalité des blancs du papier, est la plaie de l'estampe actuelle.

IV. — Technique du bois : le dégagement du *trait*. Comment le dessin doit être posé sur le bois.

V. — Examen critique de quelques bois pris pour exemples.

VI. — Suite. Nécessité, pour le dessinateur, de faire le « morceau ».

VII. — Rôle possible de l'amateur dans la confection du livre illustré.

VIII. — Rôle décisif de l'éditeur. La néfaste chimère du bois « d'interprétation ».

IX. — L'unité de matière dans la page imprimée. Intrusion funeste de la *teinte*.

X. — Conclusion. Retour au *vrai* bois.

TROIS LIVRES

Un écrivain bibliophile, qui pousse l'amour des livres illustrés jusqu'à en faire faire exprès pour lui et à surveiller dans tous leurs détails les phases de cette fabrication, vient de mettre au jour trois volumes ornés de gravures sur bois.

(Entre temps, et je veux l'en blâmer ouvertement, il a produit un quatrième ouvrage accompagné d'illustrations en *gillotages coloriés au patron*, c'est-à-dire au moyen d'un des funestes procédés découlant de la photographie, qui suppriment les métiers d'art et tendent à tuer l'art lui-même. Cet ouvrage (*Paris qui consomme*), je n'en parle que pour mémoire, car si les procédés photographiques sont défendables par le libraire, au point de vue commercial, et par le public, au point de vue économique, le bibliophile qui les admet trahit le nom qu'il porte....)

Donc notre bibliophile s'occupe de *fabriquer* des livres. Je dis *fabriquer* parce que, bien qu'il soit lui-même un écrivain de valeur (et l'on sait la sollicitude d'un auteur pour l'impression et la décoration de ses œuvres), il n'a participé qu'à l'exécution matérielle du livre, après en avoir confié la partie littéraire à un écrivain comme lui, d'après un plan préalablement arrêté, et la partie « illustration » à des peintres, dessinateurs et graveurs qui ont travaillé sur ses propres indications, sur les données qu'il possède relativement aux diverses manières de procéder.

C'est donc bien à un éditeur que nous avons affaire, éditeur original qui diffère des autres en ce sens qu'au lieu de travailler en vue du bénéfice d'argent, il travaille pour la gloire d'avoir marqué de l'empreinte de son goût raffiné cette chose à la fois si concrète et si complexe : un livre.

Cet éditeur *in partibus* est M. Henri Beraldi, et les trois livres portent les titres suivants :

1° *Paysages parisiens, heures et saisons*, par Émile Goudeau pour la partie littéraire, et par Auguste Lepère pour le dessin et la gravure sur bois.

2° *Paris au hasard*, écrit par Georges Montorgueil et illustré de gravures sur bois par le même Auguste Lepère.

3° *Les Zouaves et les Chasseurs à pied*, par le duc d'Aumale. Illustrations de Charles Morel, gravées sur bois par Cl. Bellenger, Léveillé, Noël, Paillard. Volume exécuté pour le compte de la Société des Amis des Livres.

Ces trois volumes nous fournissent une occasion très heureuse d'étudier la gravure sur bois.

J'ai grand plaisir à féliciter mon jeune confrère et ami Lepère sur les originales compositions qu'il a si merveilleusement gravées et répandues à profusion dans les deux volumes dont le bibliophile lui a confié l'exécution.

Car il faut mettre ceci en vedette : Lepère n'est pas seulement un graveur plein de talent, sachant apporter dans son travail la vibration lumineuse que provoque le noir d'impression sur le blanc du papier. En gravant, Lepère peint et dessine. On peut dire qu'il *voit* en peintre et *traduit* en graveur.

Avec la pointe de son burin il sait trouver l'équivalent de la tache colorée et aussi, ce qui

est encore plus précieux, *la valeur établissant le modelé*, l'effet de son dessin.

Ses compositions, où semble dominer la fantaisie, sont strictement exactes. Et cependant, pour reconnaître « la vue » qu'elles représentent, l'effet qu'elles reproduisent, il faut un œil de Parisien ! C'est que Lepère ne se contente pas seulement de montrer telle rue, tel quai, telle bâtisse, il veut y ajouter *la couleur de chacune des heures du jour et de la nuit*, du moment où il a saisi son sujet, qui aurait pu chaque fois lui donner un *tableau*, mais dont il fait simplement une *gravure* d'autant meilleure qu'elle a été conçue à travers une vision de peintre. Cette faculté de voir est rare parmi ceux du « bois », et cela n'a rien d'étonnant, car elle est peu commune chez les peintres eux-mêmes.

J'ai toujours été amateur de « bois » ; aussi loin que je puisse me reporter dans mes souvenirs, je me vois muni d'une collection d'images. Tout enfant, j'ai débuté par les images d'Épinal, qui, en ce temps-là (vers 1845), étaient gravées sur bois ; puis, en grandissant, je les dédaignai pour des lithographies : des Gavarni, Daumier, pris au *Charivari* ; des Raffet, dont la provenance m'échappe aujourd'hui. Je possède encore ces belles pièces, et mon affection, mon admiration pour elles, se sont accrues en raison directe de l'expérience, du discernement d'art, qui m'ont permis d'apprécier les qualités diverses mais toujours exquisés de leurs auteurs.

Je ne sais plus si c'est leur influence qui me fit entrer dans l'atelier d'un lithographe pour apprendre un métier, mais quand, plus tard, le

peintre Joseph Guichard, grand amateur d'estampes, lui aussi, me les vit dans les mains, il me les fit copier en même temps qu'il me donnait des leçons de dessin d'après la bosse.

Ce fut lui qui, de son côté, me montra les premières estampes gravées sur bois que j'aie vues : splendeurs italiennes du xvi^e siècle, estampes superbes d'Holbein et d'Albert Dürer! Quelles admirations furent les miennes, quels rêves assaillirent mon cerveau à la contemplation de ces merveilles faites de force et de délicatesse! Mais, aussi, de quelle intransigeance d'opinions et de jugement mon esprit ne fut-il pas saisi lorsque je pus comparer la simplicité noble de ces œuvres avec la banalité précieuse et molle du métier de lithographe dans lequel j'étais claquemuré!... Je m'en échappais bien de temps en temps par une eau-forte ou un dessin, mais j'y devais fatalement retomber.

Depuis, tout s'est classé; j'ai compris que pour le bois, la pierre ou le métal, matières productives d'estampes, un seul principe, celui de la *distribution logique des ombres et des lumières*, actionne tous les procédés dans les divers métiers des arts.

Ce principe, les estampes maîtresses du

xvi^e siècle le montrent à l'état de pureté, quelle que soit la matière, cuivre, fer ou bois, dont elles procèdent. Aussi, les images de cette époque sont-elles pour mon esprit les « antiques » de l'estampe et possèdent-elles un droit de préséance sur toutes les productions similaires, comme les antiquités grecques en ont un sur tout l'ensemble des arts.

Mais, ceci posé comme point de repère, je dois dire aussi que mes répulsions, mes dédains de jeunesse, ont disparu, et pourvu qu'une estampe porte en elle le signe de sa nature, *la marque non dissimulée du métier qui a servi à la mettre au jour*, c'est-à-dire QU'UNE LITHOGRAPHIE SOIT BIEN UNE LITHOGRAPHIE, QU'UN BOIS SOIT BIEN UN BOIS ET NON UNE IMITATION DE TAILLE-DOUCE OU UN FAUX semblant de crayonnage quelconque, ou même un faux semblant de *simili*, — car à présent la gravure sur bois vise à *imiter la simili*! — cette estampe, montrant son métier originel, a droit à toute mon attention.

Je demande donc au bois QU'IL SOIT FRANCHEMENT COUPÉ PAR DE BELLES TAILLES BLANCHES LAISSANT LEUR RÉSERVE BIEN NOIRE. Ainsi traité, le bois est en situation d'exprimer *l'art qui lui est propre*, le

dessin qui lui est naturel. Dans ce cas, le moindre fleuron, la plus minime lettre ornée doit fixer l'attention. Et si, en outre des qualités d'exécution manuelle, le dessin que représente ce bois est formé par des ombres et des lumières provoquant des contrastes clairs et obscurs logiquement distribués, c'est-à-dire *d'un bon modelé*, c'est l'œuvre toujours rare, malgré l'abondance de la production de tous les temps; si rudimentaire soit-elle, on ne saurait trop la méditer.

Dans cet état d'esprit, résultant sans doute de mes perquisitions à travers tous les métiers des arts, aucune manifestation où l'art apparaît ne me laisse indifférent, et, sans vouloir comparer des œuvres incomparables entre elles, j'ai cru parfois retrouver dans des productions courantes d'aujourd'hui, dans des gravures sur bois dont usent et abusent nos libraires et nos journaux illustrés, la même essence d'art, la même loyauté d'expression que celle dont les anciens maîtres possédaient le secret et qui s'échappait de leur crayon avec la simplicité de l'eau coulant d'une source limpide et abondante.

En remontant si loin et si haut dans le xvi^e siècle et l'antiquité, j'ai suffisamment dit que

je ne voulais ni établir de comparaison entre nos artistes et les anciens, ni tracer de programme de métier immuable; mais, par contre, je me suis donné la liberté d'allure sur un ferme terrain de discussion, en m'abritant derrière ces deux éléments inséparables dans une œuvre, quoique faciles à disjoindre dans l'examen : le principe d'art (le dessin) et la franchise d'exécution (le métier).

On ne saurait abuser du dessin; un principe ne peut s'exagérer; on l'affirme; on le dégage; on ne peut que l'appliquer dans toute sa rigueur; mais il y a des excès de métier, de fausses interprétations de procédés (trop d'habileté nuit), des erreurs dans la proportion des moyens, dans la proportion des effets....

Donc, règle immuable : *la mesure de la valeur d'un dessin, d'une lithographie, d'un bois, est la quantité de modelé qu'il contient.* Avec ce *critérium*, on peut aborder le jugement des œuvres d'art.

Libéré de toute comparaison avec les maîtres antérieurs, et, d'autre part, croyant connaître la nature des moyens de la gravure sur bois et son expression propre, je n'éprouve aucune hésitation à dire ce que je pense de ce métier spécial.

Les plus beaux bois de notre temps proviennent, à mon avis, des dessins de DAUMIER, de GAVARNI, de GIGOUX, de TONY JOHANNOT, avec, pour ce dernier, cette réserve : que les gravures que j'entends désigner ici sont celles dont il donna les dessins au renouveau de la gravure sur bois en France, vers 1850, c'est-à-dire quelques vignettes de publications romantiques, quelques titres de journaux, et c'est tout ; car il tomba ensuite dans les fadeurs du joli, pour lesquelles le commerce de la librairie éprouve une si grande tendresse.

EDMOND MORIN, lui aussi, sut faire exprimer aux aspects sommaires du bois la composition lumineuse dont il éclairait ses tableaux et ses délicates aquarelles. *Tous les bois de Morin sont des modèles de fantaisie brillante.* En élevant à un degré qui n'a pas été dépassé le genre dont son originalité était faite, il fut le créateur d'un type de gravure sur bois. Chez lui, ce n'était plus le trait isolé ni la teinte absolue ; mais, si bien souvent le dessin était massé par des touches de lavis, sa plume ou son crayon indiquait toujours sur cette teinte le sens de la taille. Bref, Morin modelait un effet avec une économie savante, économie qui, de son vrai nom, s'appelle un grand talent.

C'est encore à l'aide d'une extrême simplicité

de moyens, simplicité établissant néanmoins le modelé le plus parfait dans l'effet général du tableau, comme pour chacun des détails — être ou chose — représentés, que CHARLES KEENE, collaborateur du *Punch*, a dessiné les bois qui composent son œuvre considérable.

Les dessins de Keene, habituellement exécutés à la plume, obligeaient les graveurs à des travaux identiques à ceux des anciens bois, ce qui ne leur retire en rien leur allure essentiellement moderne, car l'artiste anglais ne se rapproche des anciens que par les éminentes qualités de son modelé.

Ai-je besoin d'expliquer ici que, par « modelé », j'entends ce que plus haut j'ai nommé la « composition lumineuse » du tableau? La technique des arts est encore si mal expliquée que cet avertissement ne me paraît pas superflu.

Ici, une parenthèse, sur un sujet un peu ardu, peut-être, mais qui a besoin d'être traité à satiété pour qu'on arrive enfin à s'en pénétrer.

La *composition lumineuse* d'une œuvre, de toute œuvre d'art, est, au point de vue technique, bien autrement importante que la *matière littéraire*, la *composition théâtrale*, la *mise en scène du sujet*.

La *composition lumineuse* d'une œuvre, de toute œuvre d'art, est la vraie, au point de vue technique. La *composition littéraire, théâtrale*, le *sujet* doit être classé dans les tendances abstraites que les arts mettent en mouvement et qui font partie de leur bagage métaphysique.

La composition lumineuse, c'est le *principe* qui alimente les arts. Il n'est que temps de remettre le « principe » en avant. Grâce à lui seul on peut débrouiller l'art dans ses complications extrêmes, dans l'incohérence des idées et le désarroi des faits.

Après avoir distingué l'art et le sujet, on distinguera l'art et le métier. Pas toujours facile ! Souvent, par son métier, habile jusqu'au trompe-l'œil, par l'adresse, par le tour de main, par la savante routine, une œuvre donne le change sur l'ignorance des principes sans lesquels il n'y a pas d'art, mais simple exercice machinal d'un métier....

Je ne m'occupe ici que de gravure. Sans cela, qu'il serait intéressant d'examiner certaines œuvres peintes dont les auteurs ont toujours ignoré les lois naturelles qui régissent la distribution des lumières et des ombres, — les *valeurs* !

Et ces œuvres peintes montrent souvent une exécution ouvrière supérieure !

Notez bien que je suis loin d'avoir pour le *métier* aucun dédain. Il est hautement estimable, et Ingres, dont on ne saurait trop répéter les mots sur les arts, disait : *Quand même vous auriez pour cent mille francs de métier, achetez-en encore pour deux sous.*

On demande seulement que le métier se maintienne à sa place, avec le degré d'importance qui lui est légitimement dû, ni moins ni plus, dans l'ensemble des éléments qui constituent l'œuvre d'art.

Ce degré d'importance relative des divers éléments qui constituent l'œuvre d'art, la *critique littéraire* qui s'est donné mission de juger l'art *l'ignore absolument*. Elle s'enferme sur ce qui dans l'art est le côté trompe-l'œil, et se débat dans le vide, sans parvenir à expliquer, même à discerner ce que parfois elle ressent vivement.

On pourrait faire une belle récolte d'exemples à l'appui. Un seulement, cueilli d'hier dans *le Figaro*. M. de Vogüé y assimile la peinture de Burne-Jones à l'œuvre de Léonard de Vinci....

Comparer à la légère la manifestation d'un

instinct fantomatique et d'un sentimentalisme très distingué, étayé de réminiscences italiennes s'accordant au petit bonheur, avec la science la plus vaste et la plus profonde dans l'expression du *principe* fondamental des arts! Oh!

Revenons à la gravure.

La belle conception d'effet, obtenue par des travaux indépendants de toute imitation servile avec lesquels Morin et Keene écrivaient leurs dessins sur le bois, peut sembler m'avoir entraîné bien loin de mon sujet. Il n'en est rien. J'ai dû pousser une pointe dans le domaine de la peinture, car comment parler de l'art et de la technique de la gravure sans parler de la peinture, qui possède en elle l'entière expression du dessin, le *modelé* et la *couleur*, et qui fournit à la gravure (directement, pour le dessinateur qui se grave lui-même; indirectement, pour le graveur-traducteur) toutes les formules de distribution de lumière possibles?

Et, encore une fois, *la distribution lumineuse, c'est tout!* C'est le *principe*. Le métier est autre chose. Cette distinction du principe des arts et de leurs métiers, voilà la chose aride et mystérieuse.

La critique y perd son encre.

II

Il me faut maintenant examiner la technique de la gravure sur bois et étudier comment ce métier prend possession du dessin pour le transmettre par le moyen de la presse typographique.

Concurremment je veux comparer le métier de la gravure sur bois avec celui de la lithographie.

Très dissemblables entre eux, ces procédés, par leurs différences et certaines analogies, peuvent mettre en évidence des points qui intéressent la pratique des métiers producteurs d'estampes dans leurs rapports avec l'art lui-même.

La technique lithographique est facile et légère ; elle s'offre d'elle-même à quiconque sait tenir un crayon, tandis que celle de la gravure sur bois, d'un apprentissage laborieux, est d'application

délicate, lorsqu'il s'agit d'en extraire une œuvre d'art méritant ce nom.

La lithographie n'a pas de métier : le *passant* qui s'exerce sur une pierre spéciale avec un crayon savonneux ou qui élabousse cette pierre d'une encre de même nature fait une lithographie dont la valeur d'art est égale au dessin qu'il exécuterait sur du papier.

On saisira donc sans le moindre effort l'intérêt que méritait l'œuvre de ce passant lorsqu'il s'appelait Prud'hon, Ingres, Delacroix, Barye... et aujourd'hui quand il se nomme Degas, Fantin-Latour.

On pourrait étendre la nomenclature et citer presque tous les artistes dont les noms illustrent l'art de notre temps ; car, malgré le peu de durée de sa pratique, aucun procédé producteur d'estampes n'a été aussi généralement exercé que la lithographie.

A côté des artistes désignés ici sous le nom de *passants*, il en est d'autres auxquels on pourrait appliquer le qualificatif de *permanents* ; tels, autrefois, Daumier, Gavarni, Raffet, Devéria, et, aujourd'hui, Chéret.... Mais comme l'une et l'autre catégorie d'artistes ne sont et ne peuvent être actionnées, dans leurs pratiques éventuelles ou

constantes, que par un seul et même *principe*, pour aboutir à la représentation des formes, aux illusions de la lumière, elles doivent être réunies sous un seul vocable, celui de *dessinateurs*.

A ce titre, et sans comparer entre elles ni les œuvres ni la personnalité des auteurs, on doit hautement affirmer que Ingres, Delacroix, Dautier, sont de *grands dessinateurs*. Ils sont grands parce que savants, savants par la rigueur qu'ils apportent dans les applications diverses des lois naturelles de la lumière ; applications volontaires donnant à la distribution des valeurs, comme aux contrastes provenant de la couleur, la suprême expression des formes ; applications logiques dominant de toute la puissance d'un principe l'observation momentanée et empirique appelée par les artistes « étude d'après nature ».

Placé incidemment dans cette direction d'idées, je ferai remarquer que si mon langage est contraire aux usages bénévolement admis, c'est que, jusqu'ici, la critique des arts, en un sens, n'existe pas.

La raison en est que *les professionnels des arts ont complètement négligé d'en formuler la technique*.

Comment voulez-vous vraiment que des écrivains, aussi clairvoyants qu'ils puissent être, mais qui, placés devant une bosse, ignorent complètement de quelle façon s'opposent, se classent et s'enchaînent les valeurs claires et sombres qu'ils ont sous les yeux, — comment-voulez-vous qu'ils puissent concevoir et ensuite expliquer aux autres la loi qui établit les plans et l'ordre des idées qui conduisent le jeu des lumières et des ombres pour parvenir à la construction et à la représentation des formes et des effets lumineux?...

Cette insuffisance d'éducation technique chez les littérateurs est d'autant plus évidente que les peintres, les graveurs et les architectes, qui semblent être les dépositaires naturels de ce mystère, *n'en parlent jamais entre eux.*

Et, si par hasard ils en écrivent, ce n'est que sous une forme énigmatique, en manière de rébus, par cette raison qu'eux-mêmes n'ont jamais entendu parler simplement et avec clarté de leur technique, et surtout n'ont jamais vu les pratiques spéciales de leurs métiers dégagées de toute la métaphysique dont l'Art est obstrué.

Car là est le point précis, délicat à l'extrême à discerner, où toute entreprise de critique concernant l'Art et ses métiers dévie de sa voie ou,

comme on dit en architecture, fait un *décrochement*, et abandonne le côté technique pour se jeter sur le côté littéraire que les calligraphies spéciales appelées « les Arts » mettent en mouvement comme éléments d'expression.

Confondre le but et les moyens est le péché mignon de tous les praticiens des arts.

Il est donc très excusable, on peut dire, que les gens de lettres qui ont inventé la profession de *commentateur des arts*, — à compter de Diderot, — ne fassent ni ne puissent faire autrement que les maîtres peintres ou sculpteurs qui ont écrit sur les mêmes matières.

C'est tout ce que je voulais constater pour l'instant; mais, à l'appui de mon affirmation et pour me faire pardonner la durée des considérations qui précèdent, je me permets de raconter l'anecdote suivante.

Dans ma jeunesse, j'allais fréquemment dîner chez Daubigny, où se réunissaient, dans l'intimité, des artistes dont la conversation sautait brusquement du torse antique aux bateaux de pommes amarrés devant la maison (cela se passait quai d'Anjou). Les aperçus pleins de verve sur « l'Étude

d'après nature » ou les mérites comparés du siccatif de Harlem et de l'huile grasse étaient souvent interrompus par une joyeuseté venant à l'esprit de l'un des convives, lesquels n'étaient autres que Corot, Daumier, Geoffroy Dechaume, etc.... Débutant un peu timide, j'étais fort heureux et honoré de me trouver en si belle et si noble compagnie.

A tout propos et hors de propos, le nom de Ingres était évoqué dans cette chambrée d'artistes, son œuvre, du reste, étant de ceux qui ne laissent personne indifférent : on l'admire sans restriction, ou il gêne celui qui ne comprend pas. Que de sarcasmes à son adresse n'ai-je pas entendus dans ce milieu dont j'ai gardé un si bon souvenir !...

Un jour, Daumier s'était singulièrement acharné contre l'œuvre du grand maître moderne ; avec son entrain à la fois bonhomme et goguenard, il menait rondement la fanfare d'irrévérances et d'anathèmes qui accablait l'objet de mon culte. Ai-je besoin d'ajouter que la critique de Daumier ne s'attaquait qu'aux parties purement sentimentales de l'œuvre qu'il attaquait si injustement à mon sens. C'étaient l'esprit rétrospectif et le côté

littéraire, le *sujet* de cet œuvre qu'il blâmait. Cette soi-disant épuration de la nature, la BEAUTÉ, qui offre l'apparence du but suprême des arts, était une cible toujours criblée de ses traits; mais il n'étayait cet amas de métaphysique d'aucun raisonnement *technique*, et pourtant le puissant dessinateur aurait pu trouver des arguments à ce sujet. En cela, Daumier, ici, suivait l'exemple des gens de lettres lorsqu'ils « tartinent » un article sur les arts (à moins que ce ne soient ceux-ci qui imitent tout simplement la façon d'agir des artistes). Quoi qu'il en soit, j'enrageais en moi-même; mais l'âge, l'autorité de mes contradicteurs, réduisaient ma défense aux misères des arguments polis. A la fin, n'y pouvant tenir, je fis tête et j'attaquai bravement Daumier à mon tour :

— Comment osez-vous parler ainsi, monsieur Daumier, lui dis-je, *vous, un imitateur, un copiste du maître?*... En le critiquant, en le blâmant comme vous le faites, vous vous vilipendez vous-même; car *votre modelé et le sien sont identiques*, et comme vous ne pouvez prétendre le lui avoir enseigné, je suis fondé à croire que vous lui avez pris sa manière de distribuer les ombres et les

lumières. Comme lui vous obtenez et limitez vos formes par des masses et des lignes claires ou sombres et non par des traits; comme lui encore, et non davantage, malgré vos pointes acérées sur sa couleur, vous avez le respect absolu et logique de la valeur locale, élément d'effet qui donne au dessin en blanc et noir la puissance colorée, sans introduire aucune confusion dans les plans lorsque, comme c'est votre cas à tous deux, on possède le mystère du modelé. Tous deux vous êtes de la même école et, comme preuve de ce que j'avance, placez à côté l'une de l'autre la lithographie que Sudre a copiée d'après la *Chapelle Sixtine* et celle que vous avez faite vous-même et qui s'appelle : *le Ventre législatif*, et vous constatarez entre ces deux pièces les analogies que je signale et qui font de vous, Daumier, un plagiaire de Ingres dans l'essence même de son génie!

Alors, la meute des convives, bondissante et aboyante, de s'écrier : *Pas de faiblesse, Daumier ! C'est un vil flatteur; ne vous y trompez pas; achevez, achevez son idole!...*

Mais Daumier, calmé tout à coup et sa curiosité ironiquement éveillée, me répondit :

— *Vous croyez?... Il faudra que je voie cela....*

Ainsi, un groupe d'artistes, pratiquant les *métiers* des arts avec une supériorité reconnue par leurs confrères, semblait ignorer, par oubli de la *technique*, non pas un maître, non pas une œuvre, mais l'élément essentiel, le *principe* sans lequel il ne peut y avoir ni art ni métier d'art!

Le nom de Sudre que je viens d'écrire me ramène à la lithographie avec une troisième série d'artistes : ceux-ci se vouant plus particulièrement à la reproduction professionnelle des œuvres d'autrui plutôt qu'à la création d'œuvres personnelles. C'étaient Sudre, le premier en date, Aubry-Lecomte, Mouilleron, Eug. Leroux.... A la tête des survivants, il faut nommer Jules Laurens, qui a vu s'effondrer la lithographie, que l'on pouvait croire pleine de santé et de vie.

Si la lithographie possédait un métier complet, indépendant, comme en possèdent l'eau-forte, la taille-douce et le bois; si elle avait un outillage spécial, des formules particulières, des écoles différentes, tout cela résultant de son travail même, du fameux GRAIN dont la régularité, la finesse et

le velouté semblent être le suprême but de ceux qui s'intitulent « lithographes », ce serait naturellement dans les travaux de cette troisième série que nous trouverions les plus beaux exemples de lithographies.

Or, il n'en est rien. Malgré la qualité d'art des pièces qu'on pourrait citer dans l'œuvre des « lithographes » de traduction, la matière lithographique est plus franche, plus pure dans les *crayonnages lithographiques* dont le tracé n'est pas dissimulé par le « grain ». Même dans le jet d'un croquis de celui qui ne s'attaque à la pierre « qu'en passant », cette matière lithographique est encore plus nette et plus pure que dans un travail de greneur, dont la minutie frappe avant que ne frappe la représentation de l'objet!

Je ne fais qu'énoncer cette opinion sans l'analyser en détail. Mais j'en veux déduire une observation, absolument capitale, et qui est la clef de notre sujet :

La lithographie, par la facilité de son procédé, entraîne le praticien à l'*imitation complète de toutes les valeurs* que lui offre la peinture, sans obliger celui qui exécute la copie à l'effort de décision et de choix, à la *transposition des valeurs*,

laquelle transposition amenait les anciennes gravures classiques à exprimer *la lumière, en laissant immaculé le blanc du papier.*

C'est-à-dire que le crayonnage abondant et facile de la lithographie pousse le traducteur à vouloir tout dire, tout exprimer, jusqu'à la plus légère variation de nuance. Et il en met, et il en met, et il en rajoute ! Et il se trouve entraîné à *l'extension des teintes, sans aucune réserve de blanc, sur toute la surface du papier occupée par le dessin.*

C'est en grande partie pour commenter ce fait, en le déplorant, que je me livre à la rédaction de la présente étude, et vous voyez que je n'y fais rien de paradoxal ou de forcé en passant par la lithographie pour arriver à expliquer les manières d'être et d'agir de la gravure sur bois.

Ces deux procédés, si dissemblables à tous égards, ont entre eux, maintenant, ce point commun de se diminuer, de s'évaporer pour ainsi dire, dans les facilités de leur virtuosité technique, *virtuosité particulièrement manifestée par l'envahissement des teintes* sur toute la surface des œuvres dessinées spéciales, qui portent le nom générique d' « estampes ».

L'ENCOMBREMENT DE LA TOTALITÉ DES BLANCS DU PAPIER EST UN DES SYMPTÔMES DE L'ÉTAT MALADIF DE L'ART MODERNE, état maladif dont le diagnostic est ceci : confusion entre la *lumière* elle-même et la *couleur* de cette lumière; autrement dit, oubli des *plans* en faveur de la *couleur*, laquelle couleur est d'ailleurs impropre à représenter autre chose qu'elle-même!

Si cette formule paraît obscure au lecteur, et le laisse hésitant, il serait facile de l'appuyer d'un exemple :

Voici un producteur d'estampes, par un procédé quelconque. Il veut reproduire un vieux tableau, couvert de vieux vernis. Il peut agir de deux façons :

1° Suivant l'ancienne tradition de la gravure, en transposant toutes les valeurs de sa copie de façon à réserver, dans la conduite de ses travaux, le blanc pur du papier pour les lumières de l'estampe. En agissant ainsi il aura, comme l'auteur du tableau, fait à son tour une *composition lumineuse*;

2° En imitant, au hasard de la calligraphie spéciale à son métier, losange, grain, surcoupe, ou autre, en imitant, dis-je, toutes les nuances

colorées qu'il aperçoit sur le tableau à reproduire. (Il en met, il en met!) Et il arrive, petit à petit, à couvrir la surface entière de son papier par l'imitation puérile et néfaste de la valeur et de la couleur des vernis vieillis, roussis et salis qui couvrent le tableau comme un voile.

C'est ce voile qu'a reproduit le praticien; il a oublié la moelle de l'œuvre, le *modelé*; il a fait confusion entre le gant et la main; il a cru peindre le soleil et n'a peint que le brouillard; bref, il a pris des vessies pour des lanternes et détruit l'équilibre entre deux termes théoriques et pratiques concourant à l'établissement d'une estampe : le blanc du papier et le noir d'impression !

A l'encontre de l'opinion de certains amateurs et de la plupart des artistes, je prétends que **CE N'EST PAS LE NOIR, le beau *nouâ*r, dont l'admiration leur emplit la bouche, QUI CONSTITUE L'ÉLÉMENT FONDAMENTAL DE L'ESTAMPE.** Ceux qui pensent ainsi sont pervertis par l'encre d'impression.

Le noir, représentant de l'obscurité, est à la disposition complète du graveur; celui-ci l'a dans la main; il en augmente ou diminue l'intensité; il

le manie, le façonne et le distribue à sa volonté; quelquefois, trop souvent même, le graveur empruntant la collaboration de l'imprimeur pour obtenir ce noir, en un mot, il le *fait*. Tous ces façonnages auxquels la matière obscure est soumise par le graveur, sans qu'elle oppose la moindre résistance, ne tendent qu'à un but : le mélange et l'accord avec l'autre élément inerte, non maniable, négatif pour ainsi dire, le blanc du papier, celui-ci représentant la lumière et son activité.

Comme le papier, la lumière de l'estampe échappe en apparence à l'action du graveur, qui jamais n'y touche, qui jamais n'intervient dans sa préparation; on en arrive ainsi à croire que la *matière-papier* est chose secondaire et presque négligeable pour le graveur!

Eh bien! à travers toutes les manipulations des métiers de l'estampe, dans lesquelles le noir semble tenir le premier rang, l'unique préoccupation du graveur est dirigée par la composition des valeurs que le blanc du papier met en évidence.

L'ÉLÉMENT FONDAMENTAL DE L'ESTAMPE, C'EST LE
BLANC DU PAPIER.

C'est lui, en effet, qui, dans une estampe, à

l'imitation de la lumière qu'il représente, est l'élément sensible et agissant. Il scintille à travers les réserves, tailles, hachures, griffonnis des grains de toutes les gravures. Sa faculté agissante, il la démontre en nuancant de valeurs diverses les réserves de blancs laissées par les praticiens sur les plans lumineux, chacune de ces réserves donnant l'illusion d'une teinte différente, plus lumineuse, luisant davantage que sa voisine, bien que toutes soient restées intactes d'un travail quelconque de gravure ou de crayonnage, aussi intactes que les marges de l'estampe.

Telle estampe semble offrir toute une gamme de blancs variés; et cependant c'est le même blanc, le blanc intact du papier, mais qui joue différemment, par contraste avec le noir!

Mais comment, par quel artifice, quelle recette, quel « tour de main », s'obtiennent cette variété et cette délicatesse d'effet qui provoque le contraste entre elles de toutes les valeurs des plans lumineux, sans y toucher pour ainsi dire?

Ce n'est pas par un tour de main, ce n'est pas par une recette qu'on fait parler le blanc de papier; ce résultat n'est obtenu que par l'élément qui forme la base de toutes les actions des arts,

— par le *MODELÉ*, — la distribution logique des valeurs claires et obscures, agissant en conformité de la loi qui règle les faits et gestes de la lumière naturelle.

A considérer les œuvres, ce fait n'était certes pas un mystère pour les anciens. Faites le calcul de la part occupée, dans les estampes anciennes, par le blanc pur du papier!

C'est donc une bien grave affaire que de supprimer cette chose si simple en apparence, la présence du blanc dans la composition des valeurs d'une estampe!

C'est méconnaître la lumière même dans la représentation des formes, dans la composition des effets. C'est remplacer l'élément le plus considérable des arts par une virtuosité manuelle.

Combien de noms, combien de pièces traditionnelles pourrais-je citer à l'appui de ce que j'avance, et même pour commenter certaines exceptions très recommandables! Abstenons-nous; les exceptions confirment la règle, dit-on, et aujourd'hui la tradition semble lettre morte pour beaucoup.

Il y a longtemps que je la fais, cette guerre à l'emploi systématique des teintes couvrant toute la surface du papier des estampes ; mais les paroles sont vaines. Je suis curieux de voir si la plume pourra avoir une action plus efficace !

IV

Je passe à la technique du bois, et je vais examiner :

Comment, d'une part, est posé sur le bois le dessin que, d'autre part, un praticien spécial (le *coupeur de bois* de Philibert Delorme) mettra en état d'être imprimé par la presse typographique.

J'ai dit *praticien*, je n'ai pas dit *graveur*.

Au point de vue technique absolu, il n'y a pas, avec le bois, métier actif de graveur : il y a métier passif de praticien, n'ayant uniquement *qu'à faire tomber les parties inutiles du bois*, les parties non couvertes par le dessin.

C'est, à proprement parler, la gravure en taille d'épargne, dénommée et pratiquée par les orfèvres dans le façonnage des émaux, bien avant l'imprimerie. Mais elle n'a pas cédé son nom à la

nouvelle venue, lorsque celle-ci est apparue sous la forme de caractères-lettres et d'imagerie de livres. Depuis, la « gravure sur bois » est restée mal nommée, prenant son nom de la matière qu'elle travaille et non de l'essence de sa pratique.

Petit détail, dira-t-on? Ces petits détails suffisent quelquefois à tout perturber.

Comment le dessin est-il mis sur le bois?

C'est bien simple.

Primitivement, le vieux jeu (qui est encore le meilleur au point de vue de l'art) consistait, pour le dessinateur, à exécuter sur la surface bien dressée d'un bois, à l'aide d'une plume ou de la pointe d'un crayon, un sujet *uniquement composé de traits* qui, disposés au hasard de la verve manuelle de l'auteur ou systématiquement rangés en hachures, à la façon des tailles-douces, suffisaient amplement à représenter les formes, les effets lumineux qu'on attendait de la gravure sur bois. *Cette manière de faire a longtemps suffi à créer les chefs-d'œuvre d'art et même de métier dont la gravure sur bois se prévaud quand elle soutient qu'elle est un art.*

Ainsi couvert de son dessin, le bois était confié aux soins du praticien, dont la mission consistait

à enlever (champlever), autour de chacun des traits formant le dessin, toutes les parties blanches du bois, c'est-à-dire celles laissées intactes par la plume ou le crayon du dessinateur.

Certes, ce genre de travail comporte une habileté extrême, une dextérité de main exigeant un entraînement savamment réglé, mais cette habileté se résume, pour le graveur, à ne jamais permettre à son outil d'entamer la moindre des parcelles du dessin qu'il est chargé de mettre en relief.

Le graveur sur bois ne fait pas le noir, il le réserve. Le noir, c'est la taille qu'il épargne.

Le métier du vrai *graveur*, c'est de creuser la *taille*. Or, le praticien du bois ne creuse pas la taille, il la dégage.

Loin de moi la pensée de diminuer l'importance de la gravure sur bois et le talent de nos praticiens : certes je ne les veux point chagriner ; mais nous parlons technique ; il n'y a pas place pour les considérations de sentiment : j'ai dû exposer avec rigueur l'appoint apporté à l'art par le métier du graveur sur bois.

Cet appoint est, d'ailleurs, considérable.

Par son essence, la gravure en relief (bois ou métal) est un *timbre* : rien autre.

Si l'on veut lui faire chanter les fioritures ordinaires de la lithographie ou de la manière noire, on risque fatalement d'*imprimer* de la confusion, de l'incohérence, de l'obscurité.

Non pas que l'encre devienne plus obscure que pour une autre gravure, mais par absence de logique dans le *modelé*, la lumière se dérobe : elle est absente.

Car l'accumulation des teintes et leur dégradation ne remplacent que très imparfaitement le *modelé*, qui, de sa nature, n'est pas « l'art de graduer des teintes depuis la lumière jusqu'à l'ombre », ainsi que l'écrit M. Jules Breton, mais qui est, pour les sculpteurs, *la construction des plans*, et, pour les peintres, *la distribution des valeurs*.

Ces soubresauts dans les définitions sont fréquentes dans la technologie des arts.

Ils sont pièges à erreur pour la critique, et même pour les praticiens de tous les métiers d'art.

L'Art — ou, si vous préférez, l'artiste — lorsqu'il va faire appel à la gravure sur bois, pour

qu'elle devienne son « appareil de transmission », de reproduction, *a, envers elle, une obligation*, comme il l'aurait envers tout autre métier.

Il lui doit de savoir, de discerner pour elle le dessin qu'elle est capable d'exprimer (en d'autres termes, de connaître sa technique) *et de ne lui demander que ce qu'elle est capable d'exprimer.*

Ce discernement, je le suppose possédé par tous les peintres qui dessinent pour le graveur sur bois, et, nous l'avons vu : « tant vaut le dessin, tant vaut la gravure ». Discerner le *dessin* doit être chose naturelle pour le dessinateur, puisque c'est la pratique de son métier....

Mais... — il y a un **MAIS** énorme! — depuis longtemps déjà, et par un concours de circonstances multiples et différentes, la manière dont le dessin « vient sur le bois » a changé de fond en comble, à ce point qu'aujourd'hui un dessinateur peut même ne pas savoir que le dessin qu'il exécute sera gravé sur bois.

La mode désormais charge la *photographie* de transporter le dessin sur bois.

D'où vient-elle, cette mode? Quelle est la valeur d'art de ceux qui l'ont imposée?...

En changeant les formules du métier de la gravure sur bois, cette mode a introduit chez certains éditeurs, grands consommateurs de vignettes, des exigences particulières.

Ces dispensateurs du goût n'apprécient plus la *qualité de la gravure* dont ils ornent leurs livres qu'à la *quantité de teintes* que ces gravures déposent sur le papier, et ne considèrent plus les *lumières*, les *blancs* d'un dessin que comme des *rides* ! Ils pensent qu'il manque quelque chose à un dessin qui présente du blanc absolu, et *ils diminuent en conséquence le prix de leur gravure* !

— Et Gustave Doré, pourra m'objecter un vieux graveur sur bois, oubliez-vous l'influence qu'il a exercée sur la gravure de *teinte*, en peignant ses bois à la gouache et à l'encre de Chine, au lieu de les dessiner à la pointe de la plume ou du crayon ?

Il est inutile de faire intervenir la personnalité si extraordinaire de Gustave Doré à propos des pratiques actuelles de la gravure sur bois. Doré avait, en effet, généralisé la pratique des teintes ; *mais, en dessinant ou peignant lui-même ses bois, il usait largement des contrastes lumineux que fournit le blanc du papier* et très fréquemment il

indiquait le sens de la taille par sa plume ou son crayon.

Mais, aujourd'hui, la photographie, déchargeant le dessinateur *du soin de dessiner*, le photographe apporte, sur le bois, les formes, les valeurs que le dessinateur *aurait dû y mettre*, et qu'il s'est contenté d'indiquer largement au lavis, à l'huile ou au fusain sur une toile ou un papier.

Mieux encore, elle y place le cliché qu'elle-même a saisi sur nature.

En tout cas, elle apporte toujours avec elle la lourdeur molle des teintes, floues et graduées à l'extrême, dont elle est composée.

Quelle contenance voulez-vous que puisse avoir la fameuse *interprétation* de nos coupeurs de bois devant l'infinité des gradations contenues dans l'impérieuse formule de modelé de la « merveille moderne », la Photographie?

La mise en mouvement de la photographie dans la matière *Art* a particulièrement troublé tout ce qui se rapporte à l'art et aux métiers de la gravure. Troublé n'est pas assez dire, puisque cette merveille, encore inappréciable dans la portée de son action, va jusqu'à supprimer l'art et les métiers de ladite gravure.

Je l'ai déjà dit et je le répéterai à toutes les occasions pour parer, s'il est possible, au désastre de cette suppression avant qu'elle ne soit consommée : il faut reconnaître que le discernement dans la logique des faits et gestes des dessinateurs et des graveurs sur bois a été fortement ébranlé par l'intrusion de la photographie.

Les dessinateurs ont été par elle désintéressés de la nature même de la gravure dont ils devraient guider les moindres actions par la façon dont le dessin est exécuté sur le bois.

Les graveurs sur bois se croient affranchis du dessinateur, et se livrent alors à des tours de force de gradations de teintes où le métier parvient à des limites imprévues de perfection (si la perfection est de mettre dans un millimètre de large un nombre de plus en plus grand de tailles ténues et invisibles) mais où le dessin, le *modelé*, est plus que négligé.

L'idéal du « graveur » sur bois, actuellement, est d'arriver à ce que sa « gravure », vue à l'œil nu, soit prise pour un cliché d'après une photographie. Quel idéal !

Et, toujours, je reviens à mon point de départ, à la technique : la mission de la gravure n'est pas

d'interpréter le dessin qui se trouve sur le bois, mais de *conserver les linéaments* qui établissent cette chose. Comment voulez-vous que la gravure *conserve* la ténuité, la densité d'une teinte photographique?... Elle la *coupe*! L'outil passe au travers sans prévoir qu'il modifie la représentation, la propriété de ces teintes qu'il déplace; il erre, il s'égaré dans les valeurs beaucoup trop délicates et égales entre elles. Les unes, il les éclaire trop et les appauvrit; les autres, il les alourdit en les laissant trop obscures....

C'est donc bien à la photographie qu'il faut attribuer l'état d'énervement que la gravure sur bois actuelle nous laisse deviner, tout en le dissimulant sous le *noir pompeux de GRAVURE D'INTERPRÉTATION*.

La conclusion qui doit résulter des observations sur les techniques respectives de la lithographie et de la gravure sur bois que j'ai présentées plus haut, mélangées aux considérations que provoque l'emploi de la photographie remplaçant le dessinateur dans la mise sur bois du dessin, est celle-ci :

Le dessin direct sur le bois, à l'aide d'une plume ou d'un crayon, est l'essence de la gravure sur

bois; cette manière de procéder, même lorsqu'elle introduit des teintes dans sa facture, sous la réserve que ces teintes ne couvrent pas les lumières du dessin (on voit que je suis coulant), cette pratique est la raison de l'originalité, de l'individualité qu'un graveur apporte à son travail, tout en respectant celui de dessinateur.

Il faut y revenir si l'on veut sortir de la monotonie, de l'uniformité qu'impose la photographie à toute la gravure sur bois.

Or, les trois livres que je vise ici y sont revenus. Voilà pourquoi ils m'intéressent à un si haut point.

Paysages parisiens, Paris au hasard, Les Zouaves et les Chasseurs à pied, me présentent des illustrations voulues dans les conditions nécessaires à la bonne exécution — qui amène forcément à sa suite l'originalité typique — de la gravure sur bois.

Dans la lutte entre les procédés photographiques et les divers procédés de gravure, le bibliophile-éditeur s'est jeté, avec goût, avec discernement de la matière-art, avec la volonté de travailler pour sa part à faire triompher de nouveau la qualité inhérente au bois. Il a pris parti résolument, et tout d'un bond. Je l'en félicite.

Le goût, lorsqu'il ne se contente plus d'admirer et d'acquérir, de collectionner, et qu'il entre à son tour en ligne pour produire, est bien près du

savoir qui montre le chemin et prend la direction du mouvement. C'est une puissante critique que celle qui s'exprime par des faits!

Dès le début, avec la main heureuse, il a mis la main sur l'artiste unique en son genre : Lepère, le graveur qui n'attend son dessin de personne; Lepère, le dessinateur qui se grave lui-même sur bois. Naturellement, il est affranchi du joug photographique et de l'interprétation par le « travail à l'aiguille », qui pèsent si lourdement sur les graveurs par suite de la mode à présent affectonnée des dessinateurs et des éditeurs.

J'avais été attiré par le talent de Lepère avant de le connaître lui-même. Des images de feu d'artifice publiées à l'occasion du 14 Juillet dans *le Monde illustré*, et portant la mention : *gravé d'après nature par Lepère*, m'avaient vivement intéressé. Le cas était assez rare pour qu'on y fit attention; l'effet reproduit dans ces images montrait, dans les idées de leur auteur, du mouvement et de l'imprévu. J'entends ici les idées techniques, celles qui, guidées par l'art, par la mise en action des valeurs, constituent l'effet général d'un dessin et s'expriment par les pratiques d'un métier. L'influence d'Edmond Morin

s'y faisait bien un peu sentir, mais cela même recommandait le débutant à mon observation, et si j'y trouvais des « teintes » trop systématiquement employées, la variété des travaux dont elles étaient faites dénotait la volonté de rompre la monotonie qui immobilise, lorsqu'elle ne la supprime pas tout à fait, l'initiative laissée au graveur sur bois.

Depuis lors, j'ai suivi les travaux de Lepère, ses essais, ses tentatives pour se débarrasser des premières habitudes, des formules apprises dont il sentait l'entrave. J'ai applaudi à la réussite de ses vues de Paris, si pleines de fantaisie lumineuse dans leur exactitude linéaire.

Bref, je le vis entreprendre et mener à bien le volume intitulé : *Paysages parisiens*, qui obtint un grand succès auprès des quelques raffinés appelés à l'admirer. Ce bel ouvrage est, en effet, d'une grande rareté; il a été publié à un très petit nombre d'exemplaires, et les privilégiés qui le possèdent ne sont pas de l'avis de Grolier, dont l'ex-libris portait la devise : *Pour moi et mes amis*; ils gardent leurs trésors pour eux seuls. Quand il passe un *Paysages parisiens* en vente, c'est généralement, hélas! qu'un bibliophile est mort!

Quant à moi, si je pouvais faiblir dans mon idée sur l'emploi de la gravure de « teinte », c'est ce volume qui me convertirait, par la virtuosité avec laquelle Lepère a su mélanger les teintes avec la gravure en fac-similé que j'appelle *gravure de trait*.

Toutefois, je fais une restriction, car si quelques erreurs, ou plutôt quelques oublis se sont glissés dans les dessins dont il s'agit, c'est « la teinte » qui en est cause, c'est-à-dire le métier prenant le dessus sur l'art.

Je prends un exemple typique. Le dessin de la planche que je vais citer est parfait dans son ensemble, au point que, si elle devait servir de carton pour l'exécution d'un tableau, aucune des valeurs qui la composent ne serait à modifier ni à changer de place. L'honneur est donc sauf pour le *dessinateur*, mais l'outil a fourché dans la main du *graveur*.

Cette planche se trouve à la page 7 et représente *le Carreau des Halles, pointe Saint-Eustache*. L'effet d'ensemble en est des plus logiques dans sa double composition lumineuse et anecdotique qui montre à la fois une matinée du printemps parisien et un marché de légumes. Mais

les deux plans de cet ensemble sont exécutés d'après des formules différentes; le premier est fait de travaux libres et ouverts, par les lumières franches du papier. Sur le fond, au contraire, on voit une teinte uniforme, un à-plat; aucun passage intermédiaire ni de travail ni de valeur ne vient relier entre elles ces deux manières de procéder si contraires l'une à l'autre.

Au lieu de continuer à couper des traits exprimant l'allure des formes comme il l'avait fait pour les terrains, les arbres, les amas de légumes, la cohue des figurines qui peuplent son premier plan par leurs contrastes clairs et obscurs, l'outil, lorsqu'il a entamé la *Pointe Saint-Eustache*, a machinalement coupé une teinte monotone et plate.

Mon ami Lepère me pardonnera cette critique; il a dû, d'ailleurs, se la faire à lui-même. Mais j'ai voulu préciser le piège toujours tendu aux métiers par les conventions, les formules machinales; elles se présentent avec bonhomie, s'implantent sans grand effort, puis absorbent les recherches et l'initiative; on finit par s'en servir sans y songer.

Tournons le feuillet, et, page 44, nous pourrions louer sans restriction une vue de *l'Estacade*.

Ici, des masses, des lignes lumineuses et sombres, des valeurs opposées les unes aux autres, mais pas de teintes, c'est-à-dire pas de tailles comptées et symétriquement rangées comme sur un papier à musique. Ces masses sont-elles dessinées par un crayon alerte, sachant ce qu'il fait, ou bien sont-elles mordues par l'acide dans une planche de cuivre, car elles montrent des différences de valeurs semblables à celles que donnent les différentes profondeurs de l'eau-forte?... Non, c'est bien un bois que nous avons sous les yeux, mais un bois qui unit une gravure de virtuosité sans égale au dessin d'un observateur très perspicace des mouvements de la lumière.

Tournons encore et voyons la page 15. C'est le même sujet lumineux que celui de la page 7; la chatoyante et opaline clarté d'une matinée de printemps, le chevet d'une église. La table des illustrations appelle ce dessin : *Les prêtres vont dire la messe à Notre-Dame*. Examinons-en d'abord le modelé; il est parfait; les lumières soutenant les ombres, logiquement réparties, luisent doucement comme des tons d'argent mat et neuf. Ce bois évoque le souvenir des plus fines lithographies de Bonnington.

Mais quelle situation me fait cet éloge?... Le

bois dont je parle est entièrement couvert de teintes!... Elles sont, il est vrai, traversées de franches coupées blanches..., telles les lumières du grand arbre, les rayons sur la cathédrale, les lueurs reliant entre elles les clartés du dernier plan et l'éclatante lumière du pont de l'Archevêché, qui elle-même passe sur la marge de la page....

Ici je ne critique pas; en combinant lui-même ses effets de dessin et de gravure, Lepère est maître de faire ce qu'il veut; nous autres n'avons qu'à compter les coups!...

De ce volume des *Paysages parisiens*, il faudrait étudier toutes les planches l'une après l'autre, tant elles présentent d'intérêt au point de vue de la gravure sur bois; mais je me bornerai à l'examen de deux dessins, l'un en raison de la qualité des *blancs*, due au modelé, au contraste des valeurs entre elles, l'autre en raison de la qualité des *noirs*, due également au modelé et non à la collaboration de l'imprimeur et de l'artiste.

Le premier de ces dessins (page 67) est intitulé : *Rue de la Lune, heure du goûter*; en haut, près du trait carré, on remarquera d'abord le blanc du ciel qui va se rapprochant des deux

maisons de la rue éclairées par le soleil, puis les deux blancs spéciaux aux lumières de ces maisons ensoleillées; ensuite, au-dessous à droite, au milieu de l'estampe, le blanc sur lequel commence le mot « mères », et enfin, au-dessous de ce blanc, ceux du chapeau et du vêtement d'un cocher.

Tous ces blancs sont d'aspects variés, s'enlevant les uns sur les autres par des valeurs différentes, quoique dans la localité qu'ils occupent aucun d'eux n'ait conservé le moindre trait en relief.

Après les *blancs*, voyons les *noirs*. Je ne dis pas *le noir*; car lorsqu'il n'y en a qu'un, si beau qu'il paraisse, il court grand risque d'être mauvais.

Il s'agit d'une gravure (page 165) qui porte le titre : *Feux de nuit au quai de la Râpée*. Le centre du sujet est occupé par un immense seau de fer percé de trous comme une écumoire, qui contient un brasier de charbon incandescent. Ce foyer, aurolé de lumière, constitue le seul *blanc* de l'estampe. Il est entouré de valeurs sombres, indications sommaires d'une humanité loqueteuse et de terrains, berges de la Seine, cours du fleuve luisant dans la nuit, puis un pont, puis Notre-Dame, et enfin l'horizon se perdant dans le ciel.

Dans cette orchestration de valeurs sombres,

c'est parmi les loqueteux grouillant et se chauffant autour du brasier que nous allons trouver les valeurs les plus obscures, *les noirs* du tableau. Je ne sais si nos amateurs diront qu'ils sont « beaux », mais je reconnais qu'ils sont variés et que chacun d'eux apporte son concours à l'effet général. C'est d'abord une grande ombre s'interposant entre le spectateur et l'éclat lumineux du brasier dont elle cache une partie : cette ombre silhouette l'une des figurines qui se chauffent; elle apparaît à première vue comme la valeur la plus sombre du tableau; il n'en est rien cependant; elle doit son effet à sa situation devant la lumière, à l'étendue de sa *localité* qui prend plus de place qu'aucune des valeurs dont elle est entourée.

Remarquons que cette ombre, si obscure qu'elle paraisse, est atténuée par de petites tailles, des points blancs imperceptibles coupés dans l'épiderme du bois, tailles et points qui lui ont enlevé une partie de son intensité, *la fleur du noir*, on peut dire, ne lui laissant qu'une valeur moins forte que les noirs cantonnés par le graveur autour de l'auréole du brasier, dans l'ombre, où logiquement il est impossible aux rayons de pénétrer.

Ici, l'outil du graveur a fait l'office de l'irradia-

tion lumineuse, phénomène démonstratif de la loi qui régit le modelé.

Lepère s'est souvenu qu'une valeur, sombre autant qu'on puisse la supposer, perd de son obscurité en raison directe de son rapprochement vers une intensité lumineuse.

Après ces remarques techniques, je veux encore citer, parmi les bois du volume *Paysages parisiens*, des compositions qui me paraissent avoir la valeur de tableaux.... Page 19, *Giboulée de mars; colonnade du Louvre*. — Page 25, *Place de la Bourse*. — Page 51, *Vue de la Seine prise du viaduc du Point-du-Jour*. — Page 55, *la Place de la Concorde*. — Page 59, *le Mont Valérien, les tribunes de Longchamps, les courses, la foule*.... Lepère devrait entreprendre la peinture de ce dessin....

Mais, on le voit, il faudrait tout citer, et, sans analyse, cela deviendrait monotone.

VI

En regardant les *Paysages parisiens*, on pourrait croire le talent de Lepère caractérisé désormais par cette formule définitive : aspect d'eau-forte, par le mélange savamment combiné de traits et de teintes.

Il n'en est rien.

Esprit actif, inquiet, ayant le désir du mieux, l'habile dessinateur-coupeur de bois va nous montrer une évolution nouvelle dans son nouveau volume, *Paris au hasard*; évolution accomplie chez lui par le dessinateur au profit du graveur.

Là est l'intérêt vers lequel je voudrais attirer mon lecteur : une seule individualité de dessinateur et de graveur sur bois, nous permettant d'assister aux phases que traverse un métier pour se diriger vers l'art.

Observons ceci dès le début : la direction, chez Lepère, est l'inverse de celle qu'a généralement suivie la gravure sur bois; celle-ci est allée marchant du simple au compliqué, alors que Lepère, en avançant, se dirige du compliqué au simple. Cette évolution, qu'il faut spécifier, consiste à supprimer avec une rigueur absolue de la composition lumineuse d'un dessin toute valeur secondaire ou transitoire, pour ne retenir que les éléments essentiellement constitutifs de l'effet — le modelé — de ce dessin.

Je dis *valeurs secondaires*, par la raison qu'elles ne font qu'avoisiner les êtres et les choses représentés. Je pourrais aussi bien les dénommer *détails atmosphériques* inutiles au dessin, pour expliquer qu'elles chargent de pesanteurs néfastes les objets qu'elles entourent.

Cette atmosphère, on devine que nous la connaissons : pour la gravure sur bois, c'est la **TEINTE!**

La *teinte*, fille bâtarde de la photographie et d'un métier par lui-même peu dessinateur, *faisant disparaître, dans son travail mécanique, le nerf, l'accent, la nature même du bois*, et, en tout cas, son certificat d'origine, qui lui venait du dessin, par le choix, le caractère spécial, indivi-

duel, de l'armature inventée par l'art et qui se nomme LE TRAIT.

L'aspect rudimentaire de croquis, d'étude, d'esquisse jetée à la diable, affectée par un grand nombre des gravures de *Paris au hasard*, tels que le frontispice du livre, le dessin de la page 6, *l'Escalier à vis*; de la page 85, *Champs-Élysées*; de la page 4, *l'Électeur va faire œuvre civique*; page 182, *la Bièvre* (une perle); page 299, *Montagne Sainte-Genève...*, et tant d'autres, semblent faire croire que Lepère veut nous ramener vers ce que fut le bois primitif, alors que la gravure sur bois fournissait à l'imprimerie son caractère d'impression, la *lettre*.

Le dessinateur-graveur voudrait-il donc résumer désormais son dessin à l'aide d'un plein et d'un délié constitués par la taille d'épargne, *le noir* : celle-ci entourant et faisant contraste avec le blanc qui remplit le rôle de la lumière et qui est le vide, l'œil du caractère?... Ce serait réduire à la simplicité d'un *timbre* les vignettes qui ornent les livres.

Le programme, tout ambitieux qu'il soit, n'est pas pour me déplaire. Du reste, il est bien entendu que la modification apportée à la matière gravure,

ne diminue en rien l'effet général du dessin. Lepère nous en donne la preuve dans ses bois de la page 106, *Sortie des théâtres*; page 112, *Boue et macadam*; page 126, *Traversée des boulevards*; page 149, *les Bicyclettes à l'avenue de la Grande-Armée*; page 219, *Bal des quat'-z-arts*....

Je n'ai pas à rappeler la virtuosité technique de Lepère; mais, en le voyant dédaigner les teintes s'estompant comme velours, et toutes les coupes et surcoupes de la gravure, qu'il possède à un degré suprême, pour adopter une gravure « tête de clou » d'almanach à la Mathieu-Lænsberg, ma curiosité fut vivement excitée et avec raison, car je le répète, modeler un effet par ces procédés est obéir à un ambitieux programme. Par quels moyens Lepère parvient-il à en remplir les conditions?

De toute évidence, d'abord, l'observation de la *distribution logique des valeurs* est respectée par lui.

Quand rien autre que le papier blanc ou les taches d'encre n'assemble les formes mises en œuvre pour représenter à la fois une scène et un effet, comment le graveur parvient-il à résoudre ce problème, la tenue de son effet?

Les dessins des pages 24, *le Mail*; 105, *Départ des Russes*; 125, *Serpentins et confetti*, 144, *Aux courses, l'arricée*; 188, *l'Entrée d'un troupeau de moutons à la barrière de la Vilette*, nous en montrent les exemples.

Ces dessins tirent particulièrement leurs effets des PROPORTIONS, de l'étendue de chacune des localités assignées aux lignes, aux masses des êtres et des choses qu'ils mettent en œuvre. La logique de l'élément *perspective* est celle qui met en ordre ces compositions. Dans le tohu-bohu des visages, des chapeaux du dessin de la page 80, dans l'ornement de la page 204, d'une si belle coloration, comme dans les dessins cités plus haut, cette logique permet au graveur les fantaisies de facture les plus imprévues, les plus beaux contrastes de noir et de blanc.

Les bois du volume *Paysages parisiens* étaient presque tous inscrits, ou pourraient l'être, dans un trait carré. Je dis : *pourraient l'être*, par la raison que toutes ces vignettes concentrent entre leurs contours extérieurs un effet comparable à celui d'un tableau.

Cette présentation de ses bois, Lepère ne l'a pas tout à fait abandonnée, malgré les modifications

qu'il a apportées dans sa manière de dessiner et de faire ses gravures de *Paris au hasard*; il ne s'est pas contenté d'évoluer, rien que pour les croquis nageant, pour ainsi dire, à même le bloc du papier, qu'il a prodigués dans ce livre; nous y trouvons aussi des compositions qu'on pourrait croire copiées d'après des tableaux ou qui sont susceptibles de servir de cartons pour en faire, ces compositions, d'ailleurs, participant des nouvelles formules d'abréviation employées par le graveur, sans que leur représentation perde un atome de leur effet.

Tel, à la page 5, *le Cabinet de météorologie de la Tour Saint-Jacques*. Je voudrais voir ce dessin peint dans la pâte fine huileuse et transparente des Hollandais.

Page 64, *Vedettes de feu des cafés-concerts*; celui-là serait de la peinture moderne avec ses valeurs plaquées en mosaïque sans recherche de transparence.

Page 155, *le Chalet du Cycle* n'est-il pas un tableau actuel bien complet? et *le Cardeur de matelas* de la page 171 est-il un fragment ou un tableau entier?... En tous cas, les valeurs de la composition n'attendent que les colorations d'une pâte émaillée pour prendre rang dans la peinture.

La vignette de la page 177 : *Café au lait sous une porte*, nous montre un tableau tout fait....

Et cette porte cochère de la page 208, avec des personnages attendant que la pluie cesse? Et page 255, ce groupe de jeunes et jolies femmes, tenant en laisse des petits chiens et qui s'exposent elles-mêmes en exposant leurs toutous, n'est-ce pas un beau premier plan pour un tableau à faire?

L'ordonnance du groupe et la composition de l'effet de la vignette représentant *le Palier de l'escalier du Préfet à l'Hôtel de Ville* (p. 261) permettent de constater une distribution lumineuse en même temps qu'une combinaison de foule mieux ordonnées que certains tableaux qui décorent l'intérieur de ce palais.

C'est que Lepère est un peintre de race qui, son métier en main, coupant des vignettes pour les livres et des placards pour les journaux, s'est toujours acheminé vers la peinture. Le dessinateur-graveur y parviendra-t-il? Je n'en sais rien; je me borne à constater l'aptitude, l'aspiration vers le métier supérieur, les limites franchies, la peine, les travaux accumulés....

Je dis *métier supérieur* et non pas *art de la peinture*, car en réalité il n'y a qu'un art plas-

tique : LE DESSIN. Toutes les pratiques servant à mettre en œuvre cette expression de la lumière, sont des métiers. La Sculpture, la Peinture, la Gravure, l'Architecture, sont des métiers supérieurs alimentant à leur tour, soutenant de leur principe, de leur exemple, les métiers secondaires.

Supérieurs par l'action simultanée, l'accord complet entre l'esprit qui conçoit et la main qui exécute la transformation des matières spéciales au métier. — *Secondaires* et même *inférieurs* par la quantité de mélanges et d'alliages des éléments étrangers à l'art, que nécessitent les manipulations industrielles concourant à l'assemblage comme aux façonnages des matières mises en œuvre.

La technique oblige à ces distinctions; elle ignore l'égalité.

Allez, mon cher Lepère, allez de l'avant! Au point où vous êtes parvenu, ma vieille amitié vous doit mieux que la banalité d'éloges répétés, que la constatation d'une maîtrise acquise sans aucun secours d'école, à force d'intelligente volonté. Ce que je vous dois, c'est non pas un conseil spécifiant une des pratiques du dessin ou des métiers de la gravure, mais un conseil sur l'orientation

des idées et des faits qui parviennent le plus simplement, le plus clairement à l'expression, à la mise en ordre de la matière Art.

Je ne vous parlerai pas de la « Nature ». Sans elle, vous le savez comme moi, sans son concours directement obtenu ou sans ses lois connues et rigoureusement appliquées, il n'y a, il ne peut y avoir qu'erreur, incohérence, présomption, cabotinage et imposture ; il n'y a pas d'art.

Mais la *Nature*, ou du moins son nom, est aussi le vague, le non-formulé, « la blague » par où fuit et s'évapore la rhétorique en détresse de nos critiques, de nos professeurs sectateurs de la Beauté.

D'autre part, le signe matériel, le fait du savoir acquis en matière d'art, c'est la science du « MORCEAU ».

C'est-à-dire qu'un fragment quelconque de figure humaine, et un seul fragment — j'entends un fragment comportant la combinaison des plans, la composition lumineuse, qui se résume en un seul mot : MODÉLÉ (par exemple : un visage, un pied, un doigt et son attache), — ce fragment, dis-je, doit suffire pour donner un renseignement très significatif sur la valeur de son auteur. On pourra savoir par lui, non si cet auteur

a exécuté de grands ouvrages (peinture ou sculpture), mais *s'il est en état de les exécuter*.

Votre métier de graveur sur bois, vous l'avez traversé de part en part; vous en avez fait le tour; vous en possédez toutes les pratiques, toutes les rubriques. Dans votre main, les outils de la gravure sur bois, l'onglette, le burin, l'échoppe, sont des crayons ou des pinceaux qui se prêtent avec une docilité d'amis à la représentation de forme ou d'effet désirée par votre esprit.

Pour vous, la *taille*, qu'elle soit en « fac-similé » ou en « teinte », ne peut désormais rien vous apprendre, ne peut rien ajouter à l'imprévu de votre fantaisie.

Les gravures que vous avez semées en prodigue dans vos deux volumes sont l'inventaire de vos travaux, le bilan de vos recherches. En y rassemblant pêle-mêle le croquis fait de « chic », à la diable, en manière de schéma, de note crayonnée à la hâte pour fixer le souvenir d'un geste, d'un effet, — et l'étude appliquée retenant du modelé tout ce qu'en ont vu votre éducation spéciale, votre intelligence, votre fantaisie, vous accordez et mettez en œuvre ces éléments divers, d'origines différentes, par vous considérés également comme matériaux d'art.

Eh bien, mon cher Lepère, à mon sens, vous vous dépensez trop en tentatives, en recherches de mélier. La facture absorbe trop votre attention. Avant de mettre en œuvre le schéma tracé de souvenir, aussi bien que l'étude appliquée faite d'après nature, il faut les passer au tamis de la loi que la lumière elle-même s'efforce de nous démontrer. Les exemples à suivre que je pourrais vous présenter, vos deux volumes les contiennent. C'est en mettant de l'ordre, de la méthode, dans vos acquisitions, que vous vous résumerez et pourrez prendre un parti.

Il faut faire le « MORCEAU ».

Chaque partie, chacun des détails accumulés pour le tableau, pour la vignette futurs, doit être préparé et étudié comme si ce « morceau » devait lui-même être l'objet définitif.

C'est par le « morceau », que vos ensembles, et, par suite, votre personnalité, prendront le rang, l'autorité, qui légitimement leur sont dus.

VII

Lorsque M. Beraldi me mit entre les mains les épreuves de *Paris au hasard*, je fus frappé des différences que présentaient ses vignettes avec celles de *Paysages parisiens*. Les sujets, le côté littéraire, en étaient peut-être moins aimables, peut-être même moins franchement « parisiens », mais l'exécution, le côté métier était plus énergique, plus savoureux.

— Je suis curieux, lui dis-je, de savoir l'accueil qui sera fait à cette nouveauté, après le succès sans mélange du premier volume, car entre nous, on sait que l'amateur, en général, est réfractaire à tout brusque changement dans les manières de faire, et qu'il a besoin d'un certain temps pour apprécier une évolution quelconque.

— Cela m'est absolument égal, me répondit

le bibliophile, je laisse Lepère agir comme il l'entend : sa gravure me plaît toujours davantage, à moi.

L'artiste et l'amateur étaient donc en accord parfait ; il faut admirer leur belle vaillance.

Mes rapports avec M. Henri Beraldi datent du temps où il me fit l'honneur de me consacrer un volume de son grand ouvrage : *les Graveurs du XIX^e siècle*. Je lui en ai gardé la plus vive gratitude.

A cette époque, il ne collectionnait encore que peu les œuvres modernes ; les estampes du xviii^e siècle retenaient presque exclusivement son attention ; mais la préparation des *Graveurs du XIX^e*, en lui faisant observer les productions plus modernes, les lui fit apprécier et lui en inculqua le goût. La chose n'était pas facile, car toutes les belles estampes du xviii^e siècle lui étaient passées sous les yeux ; il possédait même les plus rares, les plus estimées, les plus célèbres d'entre elles. C'est lui qui me montra les premiers états des vignettes de Moreau pour les *Chansons de La Borde*, cette vingtaine de petites images, grandes chacune comme une main d'enfant, et qui sont

une des merveilles d'un art disparu dont notre pays a possédé le secret!

L'affection pour les « états » est, chez un amateur, le signe de l'affinité, le point de contact entre son esprit et celui du graveur dans son travail. Cet attrait vers l'ébauche d'une gravure, chez un étranger au métier, témoigne, de la part du collectionneur, plus que de la curiosité, témoigne de la compréhension de la matière *Art*, de la volonté de saisir la conception dans sa saveur première.

L'amateur est plus artiste en discernant la valeur d'art d'un « état », que le professionnel qui termine sa gravure sans l'avoir en quelque sorte commencée; pour celui-ci, la gravure est une besogne; il débite « son ouvrage » comme une machine frappe des boutons, à l'aveuglette. On ne rencontrera pas dans les estampes de ce graveur l'observation du précepte suivant de Diderot, qui sans doute le tenait de Cochin : « Si vous attachez vos yeux sur une gravure faite avec intelligence, vous y discernerez la taille de l'ébauche dominante sur les travaux du fini. »

On ne saurait mieux spécifier le rôle et l'importance d'un premier état, ses travaux d'armature devant toujours rester apparents dans leur

fonction de mise en ordre et de soutien de la composition lumineuse.

A la fréquentation journalière des estampes des xvii^e et xviii^e siècles et de leurs *états*, l'auteur des *Graveurs* avait, peut-on dire, acquis le sens de la vue, la faculté de discerner, à travers les recherches, les minuties, les rudesses, le manque d'expérience et même la négligence dans la diversité des travaux de la gravure, la qualité et la pureté de la matière *Art*.

Ai-je besoin de rappeler qu'outre les principes communs à tous les arts qui régissent la construction de leur composition lumineuse, j'ai cherché à établir qu'un fait matériel résultant de la doctrine la plus élevée du dessin était pour le graveur la *réserve du papier blanc* dans les lumières d'une estampe.

Le maniement habituel des œuvres gravées pendant le xviii^e siècle, dans lesquelles ce principe est observé avec la plus intelligente économie, avait placé cette notion fondamentale dans la « vision » de notre bibliophile et amateur.

Sans raisonner les impressions qu'elle ressent, notre vue s'exerce, prend des habitudes et s'affirme ou se fausse.

Au début de son dictionnaire, on ne sentait chez l'écrivain, pour la lithographie, qu'une estime légère. Il est vrai que l'ordre alphabétique, en ne lui présentant d'abord que Victor Adam ou Hippolyte Bellangé, ou même Aubry-Lecomte, le servait mal.

Il y a, pour un amateur de l'ancienne gravure, un pas scabreux à franchir dans l'estampe moderne : c'est la *lithographie de reproduction*. La grisaille de son grain uniforme et plat s'étend sur l'esprit comme un brouillard et empêche de passer outre.

Mais le hasard de l'alphabétisme, qui réglait le travail de l'auteur des *Graveurs du XIX^e siècle*, le mit bientôt en présence de Bonington, qui semble, non pas crayonner, mais illuminer son papier; puis, coup sur coup, de Chéret, avec tout le pimpant de sa couleur; de Daumier, de Delacroix, les maîtres dessinateurs, les maîtres coloristes du blanc et du noir; des portraits de Devéria, qui accusent si franchement deux personnalités, celle du modèle et celle de leur auteur.... Ces premières lithographies montrèrent à l'amateur de l'antique gravure ce qu'en réalité est la lithographie : *un dessin* sans métier, sans autre for-

mule graphique que celle de la personnalité qui la pratique.

La taille-douce, l'eau-forte, n'avaient pas accoutumé notre amateur à une simplicité de moyens aussi grande, mais cette simplicité justement fit la conquête de l'admirateur de la gravure des siècles antérieurs. Sans abandonner ses affections, il ouvrit son cœur et ses cartons à la lithographie; puis, à ses yeux habitués à la fleur des œuvres anciennes, le bois, la petite vignette de Johannot, de Gigoux, de Gavarni, fit son apparition.

Le xviii^e siècle n'a pas gravé sur bois, ou si peu que, chez lui, cette quantité est négligeable. Au contraire, pour notre siècle, cette gravure est un appoint considérable de l'estampe.

La gravure sur bois a donc éveillé et excité l'instinct, le goût, le savoir du bibliophile. Le bois fait partie intégrante du livre, et tout ce qui se rapporte à celui-ci prend dans l'esprit de cet amateur le dessus sur toute autre préoccupation; tout, chez lui, nous le démontre bien clairement.

En même temps qu'il met la main à la pâte dans la fabrication des livres, pendant qu'il sur-

veille, dirige, donne tous ses soins au moindre détail de leur exécution, M. Henri Beraldi écrit l'histoire de *la Reliure du XIX^e siècle*. Je suis curieux de savoir s'il nous dira ce qu'il faudrait à la reliure actuelle pour lui rendre tout à fait ce qu'elle a possédé et qu'elle n'atteint peut-être pas encore, malgré l'extraordinaire et merveilleuse habileté, malgré le talent considérable de ses praticiens : l'accent, l'autorité d'art de certaines reliures anciennes. Autorité que nulle habileté manuelle, qu'elle vienne du relieur-doreur ou de tout autre des métiers tributaires des arts, ne saurait rétablir. Elle est ailleurs, plus loin et plus haut.

Mais, continuons : *Paris, la Modernité, le Livre*, sont les trois termes variés de l'idée capitale qui alimente l'activité saine et robuste de notre écrivain-éditeur. N'inaugure-t-il pas là, par exemple, un genre particulier de production « bibliophilique » ?

Je l'ai déjà constaté : il n'est pas le premier qui entreprenne la confection d'un volume pour son plaisir et celui de quelques amis. Mais, dans sa manière de procéder, il me semble avoir trouvé la formule permettant à un amateur de prendre

parti — comme arbitre libéral — dans cette délicate fonction : la *direction* des arts. C'est-à-dire la mise en action productive de l'art et des métiers qui concourent à la fabrication des livres, et cela par désintéressement, en évitant l'obligation des combinaisons, des compromissions, des calculs dans lesquels la poursuite nécessaire du gain entraîne forcément la librairie professionnelle. Cette formule, est : tirage véritablement restreint du livre et divisé en deux parties : la première réservée pour le bibliophile qui en use à sa guise ; la seconde mise en circulation commerciale pour l'amortissement d'une partie des frais d'édition.

Ici, à mon sens, réside la bravoure et l'originalité de l'entreprise : par cette seconde disposition, le bibliophile prend contact avec l'inconnu, le grand public, ainsi que le fait tout producteur, artiste ou artisan de l'art et de ses métiers.

— Vous savez? les *Paysages parisiens* ont « fait », à la vente X..., quatre cents francs!

— Quel est l'acquéreur?...

— Je n'en sais rien.

Ceci, c'est le succès, le jugement anonyme du passant....

J'applaudis des deux mains à cette entreprise de bibliophile, non seulement à cause des qualités d'ensemble apportées dans l'exécution des livres, au détail de leur fabrication, au choix des caractères, à celui des proportions, de la justification et des marges, à la mise en pages des bois, comme aussi à l'unité du papier des volumes, qui supprime les chinoiseries de la librairie, laquelle, sous prétexte de papiers différents comme couleur ou comme qualité, n'offre en réalité que des appâts de vente aux gogos bibliophiles.

Si j'ai à faire une critique sur ces livres, c'est justement au sujet du papier; mais elle s'adresse moins à leur metteur en œuvre qu'aux fabricants de papier eux-mêmes. Voilà quarante ans que je rabâche sur ce motif. *La papeterie ne fabrique plus de beau ni de bon papier pour l'impression des estampes et des livres.* Force est donc de se servir de ce qu'elle veut bien nous fournir. Aussi le papier adopté pour les *Paysages parisiens* est-il un papier sec et dur, tandis que celui de *Paris au hasard* est mou et plat. Qu'on ne me dise pas que, pour ce dernier papier, on lui donnera du corps et de la tenue en le faisant « encoller ». Le beau et bon papier ancien sortait de la cuve avec

toutes ses qualités superfines, par la raison qu'il était fait uniquement avec des chiffons de fil. Le coton était alors inconnu et aussi toutes les pailles, alfa ou autres, dont on fabrique le papier actuel.

Mais, assez sur ce sujet. (Il pourra, d'ailleurs, être repris.)

Au total, les publications que j'examine ici pour y trouver des exemples de gravure sur bois me donnent donc de l'espérance; j'y vois un soutien, une sauvegarde, par les suites qu'elles pourraient avoir, pour ce qui nous reste de goût, de discernement, dans les qualités d'art de tout ce qui se rapporte à l'estampe ou au livre.

Car, il n'y a pas à se le dissimuler, la camelote photographique, gillotage (procédé Gillot, gravure photographique en relief) et goupillage (procédé Goupil, gravure photographique en creux), nous envahit de plus en plus, et à bref délai va complètement supprimer les divers systèmes de gravure.

VIII

Soyez bien convaincus de ceci : c'est qu'en matière de fabrication de livre illustré, il y a quelqu'un qui joue le principal rôle, le rôle capital, et que ce quelqu'un n'est ni l'écrivain qui a écrit le livre, ni le dessinateur qui l'illustre, ni le ou les graveurs, ni l'imprimeur, mais bien l'éditeur.

C'est de l'éditeur que dépendent l'aspect et la consistance que le livre aura par la suite. Il y a, dans la formation du PLAN, dans ce premier acte de toute direction, il y a à mettre une cohésion entre toutes les parties qui concourront à l'œuvre commune.

L'éditeur est l'architecte du livre. Avant que le livre soit mis par lui sur le chantier, il doit être terminé dans son esprit.

Peu commode ! Avoir une opinion, prendre parti dans les choses complexes des arts et des métiers ; essayer, non pas tant de trouver « du nouveau » (du nouveau, on peut toujours en trouver, quitte à l'accepter mauvais), mais de se maintenir à la hauteur des œuvres du passé reconnues bien faites !

Un bon ordonnateur de livre met en valeur, par un emploi judicieux et bien dirigé, même des éléments de second ordre ; — tandis qu'au contraire, dans la main d'un mauvais « maître de l'œuvre », des matériaux de premier ordre, même incomparables, sont gaspillés et perdent de leur qualité.

Or, c'était un livre périlleux entre tous à mettre en train, que celui dont la Société des Amis des Livres avait, en dernier lieu, décidé la publication, comme hommage au duc d'Aumale, son président d'honneur : une édition illustrée du livre *les Zouaves et les Chasseurs à pied*.

Le seul fait qu'il s'agit d'un livre d'art écartait les reproductions par le goupillage, le gillotage, et en général les héliogravures et « procédés » quelconques.

D'un autre côté, le livre du duc d'Aumale date de 1855. Il vise l'ancienne armée, et principale-

ment l'armée d'Afrique. On se trouvait donc amené à donner un pendant — nous pourrions dire un frère, — au célèbre volume des *Portes de Fer*, du duc d'Orléans (rédigé sur ses notes par Charles Nodier), et illustré de très nombreux bois par Dauzats, Decamps et Raffet. Un pareil précédent est pour émouvoir!

Mais, grande difficulté, en donnant aux *Portes de Fer* un pendant, il n'en fallait donner ni un pastiche, ni une pâle copie.

Le maniement de « la belle épreuve » de toute espèce empêche la myopie des idées; elle engagea l'amateur d'estampes chargé de l'exécution du livre dans un plan nettement formulé : dans l'illustration sur bois, dans la vraie formule du bois, et non dans la formule du bois habituellement aimée des éditeurs.

Il fallait ensuite trouver un dessinateur militaire connaissant bien la vieille armée française — voilà pour le *sujet*, — et ceci est plus rare, d'un talent et d'une compréhension assez souples *pour se discipliner à un travail tel qu'il doit être exécuté en vue d'un beau relief typographique.*

Quant aux graveurs, inutile de s'en préoccuper, on était sûr d'en trouver. Le vrai graveur sur bois

aime le bois en fac-similé, sachant bien que cette formule de gravure est celle où sa personnalité se montre avec le plus d'avantage !

Tandis qu'un illustrateur ayant l'habitude de dessiner sur le bois, c'est aujourd'hui plus que l'oiseau rare, c'est le merle blanc !

M. Charles Morel, à qui a été demandée la totalité des cent vingt dessins du volume, n'osa pas affronter cette chose, si simple en apparence, mais qui, néanmoins, demande une certaine pratique : LE DESSIN DIRECT SUR LE BOIS. Il exécuta sa composition en grand format sur papier ; la photographie les reporta en les réduisant sur le bois.

Mais les bois n'en étaient pas moins dessinés à la plume *par des tailles* ; les dessins étaient à claire-voie, c'est-à-dire *qu'ils se terminaient par les bords en se perdant dans le papier* ; ils formaient arabesque, ornement, dans les pages, en laissant pénétrer la lumière (le blanc du papier) dans toutes les parties de la composition.

En acceptant ce programme, M. Charles Morel y joignait, comme qualité personnelle, dans toutes ses illustrations — indépendamment de la connaissance exacte du soldat, — la *couleur*, les *contrastes des valeurs*.

Couleur que ses graveurs, MM. Clément Bel-
lenger, Léveillé, Noël et Paillard ont non seule-
ment conservée, mais parfois dégagée et confirmée
par des nuances d'exécution que j'ai le plus grand
regret de ne pouvoir signaler en détail pour cha-
cun d'eux.

Mais ce que je veux signaler ici, comme carac-
téristique, c'est la joie sincère, profonde, que ces
graveurs ont eue à graver des bois de fac-similé.
« Nous allons donc graver du vrai bois ! » Ce fut
leur cri unanime en recevant le travail.

Et de plus, sur les illustrations militaires des
Zouaves et Chasseurs, plane, si l'on peut dire, la
collaboration d'influence et de maîtrise de Raffet.
Je ne veux pas insinuer ici que M. Charles Morel
se soit inspiré des œuvres de Raffet, non ! Mais
Raffet a su imprimer à tout ce qui, dans les arts,
touche aux choses de l'armée moderne, une telle
ordonnance, qu'il est presque impossible aujour-
d'hui de représenter les soldats, surtout les trou-
piers de la conquête de l'Algérie, sans passer par
ses formules !

Quant à l'architecture même, à la cohésion du
livre, *les Zouaves et Chasseurs* sont d'une con-

struction plus rigoureuse, d'une meilleure « fabrication » que *les Portes de Fer*....

Ah! je le sais, je blasphème ou j'en ai l'air; les clameurs partent du camp bibliophile : *les Portes de Fer!* un livre dont on ne doit approcher qu'avec recueillement, dont on ne doit parler qu'avec respect!

Le plaisant est que je scandalise M. Beraldi lui-même; il proteste, il saute au plafond : « Non ! non ! *Les Portes de Fer!* Y pensez-vous ? Dauzats ! Decamps et Raffet ! Raffet !! Raffet !!! »

Un peu de calme, je vous prie. Nous parlons « fabrication de livre », nous ne parlons pas « Raffet ».

Raffet ? Mais qui donc l'admire plus que moi ? Ou plutôt qui l'admire mieux ? car je l'admire, moi, non pour le *sujet*, mais pour la *conception des lignes*, des *masses* claires et obscures de ses dessins lithographiques, où les *ensembles* de ses « compositions lumineuses » *s'égalent aux œuvres les plus considérables de la peinture d'effet!* Je l'admire non parce que Napoléon, non parce que l'armée française, gloire, victoire, guerriers, lauriers; je l'admire parce que prestigieuse composition des ensembles. Je l'admire comme un grand

maître, et de la qualité la plus singulière. C'est un maître qui, *dans le détail*, ne fait pas le « morceau ». Une figure isolée de Raffet, une main, un visage — pour ne pas quitter *les Portes de Fer* : les portraits équestres des ducs d'Orléans et de Nemours, du maréchal Valée, du lieutenant général Galbois, — ne peuvent aller de pair avec un morceau similaire d'Holbein, de Titien, de Rubens.... Et voici que, dans l'émission de l'*ensemble* de ses compositions, il devient maître de premier ordre, admirable, héroïque....

Quand je dis « héroïque », qu'on ne s'y trompe pas : ce n'est pas les *sujets* représentés que je vise, pour si héroïques qu'ils soient. C'est l'*invention*, l'*ordonnance* qui préside à toutes les parties de certaines compositions de Raffet, invention réglée par l'observation des valeurs de proportion rigoureusement soumises elles-mêmes aux valeurs d'intensités lumineuses, qui font, des *ensembles* des tableaux dont j'entends parler, des morceaux de premier ordre.

C'est le principe même des arts que j'admire dans Raffet. Quand la critique (d'où qu'elle vienne, de la littérature ou des arts) saura discerner dans les œuvres la partie *art* des parties *métier*, et qu'elle pourra s'étendre et commenter, à

l'aide d'une bonne technique formellement établie, chacune de ces spécialités autrement que par l'unique et sempiternelle description du sujet, Raffet sera pour elle un thème inépuisable de dissertation.

Comment, en effet, par quel ordre, par quelle série de pensées, pouvait-il concevoir avec autant de logique et d'ampleur le modelé des ensembles, alors que le modelé du morceau lui échappait? Lorsque ce mystère sera éclairci, les aquarelles dans lesquelles Raffet a si dramatiquement représenté *les Journées de la Révolution* prendront place, malgré l'exiguïté de leur format, sur le même rang que *la Peste de Jaffa*, ce chef-d'œuvre de Gros, le maître de Raffet!

La question de mon admiration sans réserve pour le génie de Raffet une fois réglée, je persiste à retomber dans cette affirmation :

La gravure sur bois du volume *les Zouaves et les Chasseurs à pied* est, dans l'ensemble, d'une meilleure technique que la gravure sur bois du célèbre volume des *Portes de Fer*.

On ne peut cependant pas attribuer l'infériorité

de cette dernière à l'art (l'art de Dauzats, Decamps, Raffet).

Donc il faut l'attribuer à la partie *matérielle* de l'exécution, aux erreurs où entraîne L'ABUS DU MÉTIER.

Il y a dans *les Portes de Fer* deux erreurs de « fabrication ». L'une est de l'éditeur, l'autre est de Raffet, ou plutôt non, celle-ci est encore de l'éditeur.

L'éditeur des *Portes de Fer* est tombé dans l'erreur commune, depuis 1840 (elle n'a pas encore cessé), à l'ensemble de la librairie et des éditeurs.

Les éditeurs, vers 1840, emploient le bois comme moyen d'illustration, *mais ils n'y croient pas*; ils n'y ont pas confiance, même ils le méprisent un peu, comme un procédé bon pour les livres d'étrennes. Pour eux, l'idéal, c'est la vignette sur acier, la « magnifique » vignette sur acier, comme ils l'annoncent sur les titres. Hélas! la vignette sur acier fut le produit de la taillédouce de notre siècle, tandis que la formule de gravure du xvm^e siècle avait donné les *Chansons de la Borde*!

Quand les éditeurs ont rempli de bois, de jolis bois, de bois superbes, le texte d'un volume, ils

estiment que rien n'est fait. Les bois, c'est pour amuser les enfants! Mais les « connaisseurs », le public mûr, comment leur présenter le livre s'il ne contient pas de « vraies œuvres d'art », des « vignettes sur acier »?

Et, régulièrement, l'éditeur gâche l'ordonnance de son livre en y introduisant des éléments hors texte et parasites.

Plus fort encore! Si le plan du livre exclut, comme dans *les Portes de Fer*, la gravure sur acier, eh bien! l'éditeur, sans en mettre, en mettra tout de même, tant il est convaincu de l'impuissance du bois dans le texte.

Il fera faire, par les graveurs du bois, des *gravures sur acier sur bois*, des gravures sur bois jouant le simili-acier. Du bois par tailles rangées, première, seconde, etc.!

Et le coupeur de bois sautera avec orgueil sur cette mauvaise besogne. Toujours il a été obsédé de la chimère de ne pas être un coupeur de bois, et d'échapper aux lois naturelles, à l'aspect logique de l'image qu'il doit produire. Le coupeur de bois veut être « graveur »; il veut être Edelinck ou Bervic, il ne veut pas graver des vignettes pour des livres, mais bien reproduire des peintures; il veut « interpréter » *la Ronde de nuit* ou *les Noces*

de Cana. Il ne veut point *dégager la taille*; il paraît que c'est humiliant; il veut interpréter, c'est-à-dire suivre, en les imitant, les manières de procéder d'autres métiers que le sien, et faire d'incroyables dépenses d'adresse, de patience, de tours de force dans l'exécution, pour arriver à produire une œuvre contre nature. Il veut jouer du violon sur la contrebasse.

Par suite de cette fameuse orientation d'idées, les bois dans le texte, surtout les « grands bois » hors texte des *Portes de Fer*, reproduisent à s'y méprendre le losange des tailles et contretailles par première et seconde habituelles à la taille-douce, et la moire des entretailles, et le griffonnis des paysages.

Première cause d'infériorité imputable à l'imitation par les coupeurs de bois des pratiques de la gravure officielle.

Autre cause en ce qui concerne Raffet ou, si vous voulez, l'éditeur, qui n'a pas su demander à Raffet ce qu'il fallait, et rien que ce qu'il fallait.

Raffet a ceci de très particulier et de très remarquable d'avoir pu se classer parmi les grands peintres sans pratiquer la peinture, et rien qu'avec un moyen d'expression subalterne, la lithogra-

phie. Raffet est un lithographe, crayonnant, d'un crayon menu, facile, abondant, tantôt des pièces à la mode de son temps, et plutôt indifférentes : *les Adieux de la garnison*, *Vous êtes bien long*, *jeune homme*, etc., tantôt des pièces d'une composition d'ensemble à jamais admirable : *la Prise du fort Mulgrave*, *la Dernière charge des lanciers rouges*, *la Marche sur Constantine*, etc., etc. Ce ne sont que des lithographies, et cela dépasse la peinture : c'est du bas-relief!

Raffet était un lithographe. Vous savez ce que nous avons dit de la technique lithographique : elle conduit le dessinateur à *en mettre trop*, à boucher les blancs du papier.

Entraîné par les habitudes du lithographe, par la mode, et par une modestie qui nous confond aujourd'hui que nous connaissons son génie, et qui le rendaient coulant sur la qualité et la tenue des bois ; cédant par bonté aux graveurs sur bois toujours talonnés par la tendance à pasticher le burin, et qui lui demandaient l'occasion de faire montre de leur habileté de coupe, Raffet en a trop mis.

Voyez, sur tant de bois, cette teinte lourde, plombée, agaçante de monotonie, mais veloutée, que la taille-douce obtient à l'aide de la machine Col-las ! Velours de l'image de sainteté de la rue

Saint-Sulpice, même, velours de la solennelle gravure académique!

Je ne crains pas d'émettre cet axiome irréfutable :

Un bois, fût-il de Raffet, qui donne la sensation d'une gravure faite à la machine Collas, est un mauvais bois.

Un exemple, mais, certes, décisif : c'est tout juste le portrait équestre, tiré hors texte, du prince royal, du duc d'Orléans! C'est un « bois » abominable. Et le portrait également équestre et hors texte de Changarnier.

Ne restons pas sur une telle citation.

Voyons vite, comme opposition, un vrai bois, la vignette du titre, gravée par le célèbre Lavoignat. Et encore, pour me borner à un seul exemple, la remarquable vignette de la page 86, aussi gravée par Lavoignat; comme elle tient bien dans la page, et comme elle est liée et harmonique avec le texte sans faire tache carrée et lourde!

D'une façon générale, voyez les bois de Lavoignat. Celui-ci était un vrai et fin graveur de bois; il professait des opinions que je défends ici en ce moment. Ses œuvres offrent le double caractère

de travail et d'effet que je réclame pour le bois.

Ah! si l'ordonnateur du volume de 1844 avait consulté Lavoignat, son œuvre aurait l'allure magistrale qui lui manque, *malgré de nombreux et supérieurs éléments d'art*. Mais, dans ce volume, le métier domine l'art pur; l'éditeur n'était pas fermement au courant de ce que c'est qu'un livre; les illustrateurs pas davantage. Autrement jamais celui-là n'eût eu l'idée de demander, jamais ceux-ci n'eussent consenti, premièrement, à exécuter du bois singeant la taille-douce; secondement, à placer ces bois hors texte; troisièmement, à les placer hors texte *en travers* du livre, ce qui est la faute de goût, l'erreur d'architecture la plus irrémissible: la maison bâtie sur le côté, la base perpendiculaire au sol!...

Lavoignat eût pu donner de bons avis; mais un gros légume de la librairie n'aurait jamais consenti à suivre une direction donnée par un simple coupeur de bois!

IX

Plan! mot capital dans la technique des arts.

Ses acceptions diverses, nombreuses, sans relation entre elles en apparence, ont toujours un intérêt primordial.

En parlant du *modelé*, il est élément principal, ici il est surface, là il limite les espaces, ailleurs il semble disparaître, quoiqu'il reste présent, mais dissimulé sous le mot *valeur*. — Puis il devient le dessin, le tracé, et même le papier où sont fixées les combinaisons de l'architecte.... Je pourrais pousser plus loin.

Dans le sujet qui m'occupe, le *plan* est le projet, la disposition générale, le parti pris sur toutes les choses qui concourent à l'exécution d'un livre.

Par la rigueur du plan, accompli sans aucune déviation, *les Zouaves et les Chasseurs à pied* se placent au premier rang des livres illustrés.

Du bois de *fac-similé*. Pas de bois hors texte. A plus forte raison, pas de bois *en travers* du livre. Le bois toujours souligné par le texte qu'il anime ; en d'autres termes, le bois placé juste au passage. Abandon de l'*habillage* actuellement en faveur, qui emprisonne le bois en épousant ses contours, lui enlève l'air. Retour à l'*habillage* ancien, dans de larges blancs carrés. Ne pas forcer la dimension des figures. Etc. J'omets encore des détails.

Reprendre la formule du bois primitif, la remettre en circulation ; marcher contre la mode et proscrire les « teintes » qui semblaient être une conquête moderne de la gravure sur bois ; en apparence, perdre du terrain, marcher en arrière ; en réalité, rentrer dans la tradition du principe d'art et du métier de la gravure en relief, a été une audace de goût, une preuve non équivoque de la juste appréciation de la fonction d'une vignette placée à même le texte d'un livre.

L'équilibre d'aspect, l'harmonie entre ces deux éléments, texte et image, qui forment l'ensemble de la matière typographique, est la condition essen-

tielle de la qualité de l'ornementation d'un livre. Texte et vignettes doivent faire tableau sans interruption de matière. Je m'explique.

La vignette doit se lier au texte sans changer la couleur, la *matière* de la page. Elle apporte un élément de description précis et concentré se lisant en un instant, tandis que « la lettre » n'avait que longuement et successivement dépeint le même sujet. Mais la liaison intime, la fusion des deux descriptions, texte et image, doivent se continuer, se soutenir l'une l'autre par l'*unité de matière*.

Cette unité ne doit pas être interrompue par un corps étranger à la matière typographique.

L'unité d'effet, la tenue, l'ensemble du livre est à cette condition, et comme la lettre est l'objet dont le livre est composé, comme la lettre est la matière typographique par excellence, elle commande dans son domaine; le dessin doit suivre la formule, les proportions qu'elle indique et dont elle-même est la mesure.

La teinte, quelle que soit sa provenance, apporte avec elle *une matière étrangère*, un œil de blanc, un corps étranger à celui de la lettre.

Quant à la matière lithographique, malgré plusieurs tentatives qui pourtant mettaient en œuvre

des bons dessins, elle n'a pu, lourde et compacte, composée de grains et de teintes, elle n'a jamais pu s'acclimater dans l'ornementation du livre.

M. Charles Morel n'a probablement pas songé à ces diverses considérations en exécutant ses dessins ; il lui a suffi d'établir franchement la *valeur* des uniformes de chacun des soldats qu'il mettait en action, de chercher la vérité des silhouettes que présente un corps de troupe, pour montrer ses qualités de compositeur et de coloriste dans les contrastes de blanc et de noir, la très grande originalité de sa technique, à mon sens, étant la franchise dans l'émission de la *valeur locale*.

(Ce terme de *valeur locale* m'amène à faire une réflexion que je vais émettre sans développement ; le sujet en est trop gros, il m'entraînerait trop loin. Je veux pourtant en donner ici le sommaire pour ne pas l'oublier. Le voici :

En nous assommant avec le mot *la nature* dont elle s'affuble, et en jetant le trouble dans le *modelé* dont elle a fait oublier la loi, la *valeur locale*, par l'énorme importance qui lui a été accordée vers le milieu de notre siècle, a lancé les arts dans des théories subversives dont ils ne sont pas près de se débarrasser.)

Je m'adresse maintenant à M. Charles Morel, et lui demande ce qu'il pense aujourd'hui de la gravure sur bois comparée aux gillotages?

Après l'expérience qu'il vient de faire sur l'intérêt d'art qu'une gravure exécutée avec tout le soin et le talent qu'elle comporte peut ajouter à un dessin, M. Charles Morel a pu se rendre un compte exact de la différence d'effet qui existe entre un dessin bien mis en relief sur un bois et l'apparente vigueur de fac-similé que promettent les procédés de gravure photographique, en disant : « c'est le dessin lui-même ».

Ce qu'un graveur ajoute à un dessin par bon et beau métier, c'est d'abord de lui rendre le service de le dégager de toutes les taches (invisibles sur le papier), des négligences, des retouches, des réparations amenées par l'improvisation du dessin et inhérentes à son exécution : légères scories du travail du dessinateur, que le graveur enlève sans même avoir à s'en préoccuper et que je suis dans l'obligation de faire entrer en ligne de compte, par la raison que la photographie employée par les gilloteurs les révèle, les exagère et les met en relief avec la même inconscience qu'elle apporte à la reproduction du dessin. Tout

ceci n'est que de la propreté, dira-t-on. Mais cette propreté n'est nullement négligeable en la matière; elle devient, pour les *procédés*, qui modifient l'effet des dessins et ne servent qu'à les altérer, une pierre d'achoppement.

Je reviens à la collaboration réelle que le graveur apporte au dessinateur. Par la précision et la netteté du trait auquel la gravure sur bois retire toute espèce de confusion, par les accents, la fermeté, qui soutiennent et donnent de l'ampleur à l'effet du dessin, le graveur accuse, nuance les valeurs et met en harmonie, en unité de matière, le dessin et le texte.

Ces diverses qualités dont dispose la gravure sur bois et que le graveur applique selon son tempérament personnel et selon les nécessités du dessin qu'il grave, tout en respectant fidèlement les linéaments dont il est formé, les vignettes des *Zouaves et Chasseurs* les accumulent dans tout l'ensemble du volume.

Voyez l'en-tête de la préface, de M. Noël, et du même graveur, *les Tirailleurs indigènes*, page 69, et *la Revue aux Tuileries*, page 127, et *les Chasseurs au camp de Fontainebleau*, page 161. Ces vignettes pourraient, à elles seules, servir de

thème pour des exemples sur ce que j'ai avancé.

Mais je puis en citer bien d'autres :

Les Tambours des Zouaves, page 17, *la Revue du Grand-Duc Constantin*, page 105, *les Zouaves à Inkermann*, page 119, *le Défilé des Tirailleurs*, page 165, gravés par M. Paillard. Le dessin de la *Revue du Grand-Duc Constantin*, notamment, me paraît avoir l'importance d'un tableau.

De M. Léveillé, je ne citerai qu'une minuscule vignette, *Caporal des Tirailleurs*, page 146, mais elle réunit en elle tout ce qu'on peut demander à un bois.

Quant à M. Bellenger, je louerai sa belle façon de couper le bois, la transparence, la vigoureuse coloration qu'il donne à sa gravure : qu'on regarde ces vignettes : *le Capitaine Cavaignac*, page 55, et *les Rouges d'Abd-el-Kader*, page 58, et encore *Officiers supérieurs plaçant les postes*, page 81.

Encore une fois, je prierai M. Charles Morel ainsi que tous les artistes qui ont exécuté des dessins pour les gillotages, de me dire si la *zincomanie* est en état de fournir la tenue, la souplesse, la finesse de taille, de couleur et d'effet qui est toute naturelle au bois !

X

Voilà pourquoi je terminerai en résumant les neuf chapitres qui précèdent en un dixième, qui, celui-ci, aura le mérite d'être court et clair.

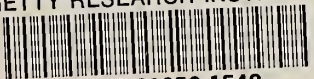
QUAND ON VOUDRA DE BEAUX LIVRES, ORNÉS DE BEAUX DESSINS EN ACCORD TYPOGRAPHIQUE AVEC LE TEXTE, IL FAUDRA LES DEMANDER, ENCORE ET ENCORE, A LA GRAVURE SUR BOIS, A LA VRAIE GRAVURE SUR BOIS.

33422. — IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE

9, Rue de Fleurus, 9

2



GETTY RESEARCH INSTITUTE

3 3125 01050 1548

